STORIA

DELLA

# PITTURA IN ITALIA

ERE

CON ALCUNE NOT

Opera fondata princ

DUE VOLUM

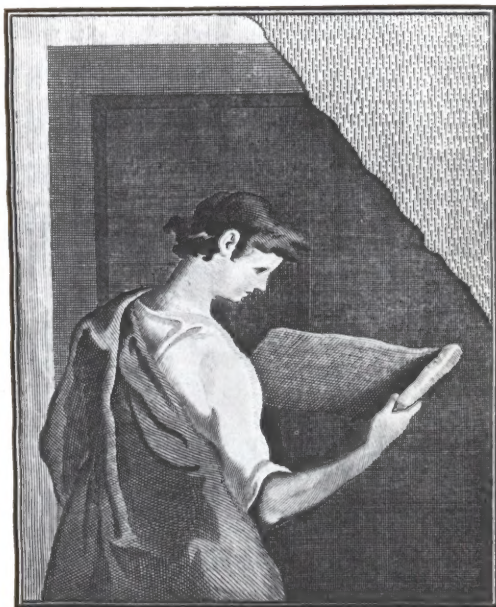
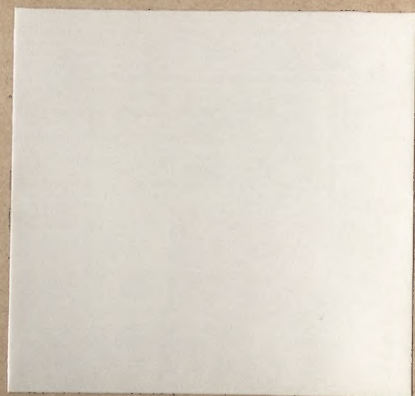
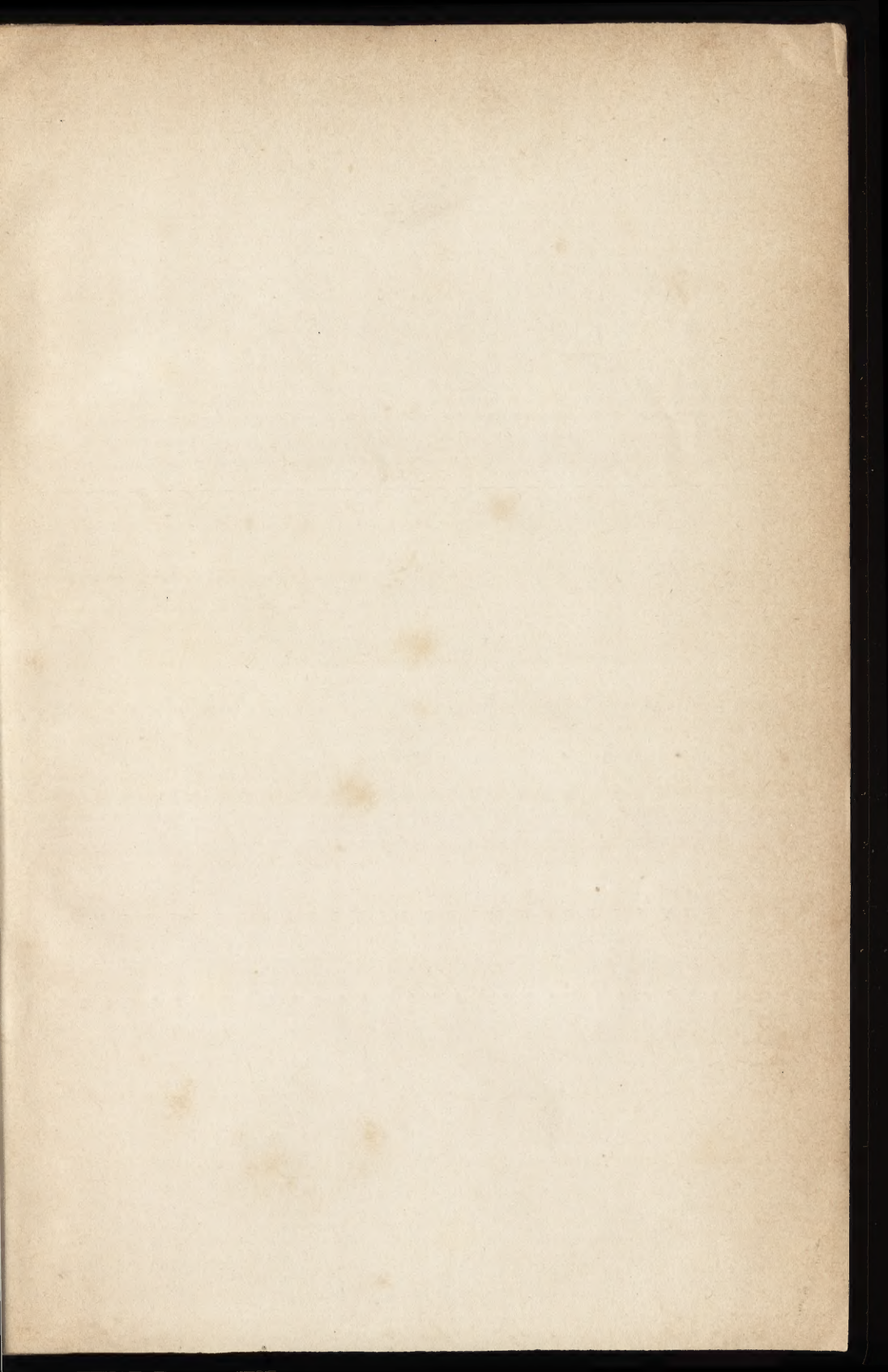
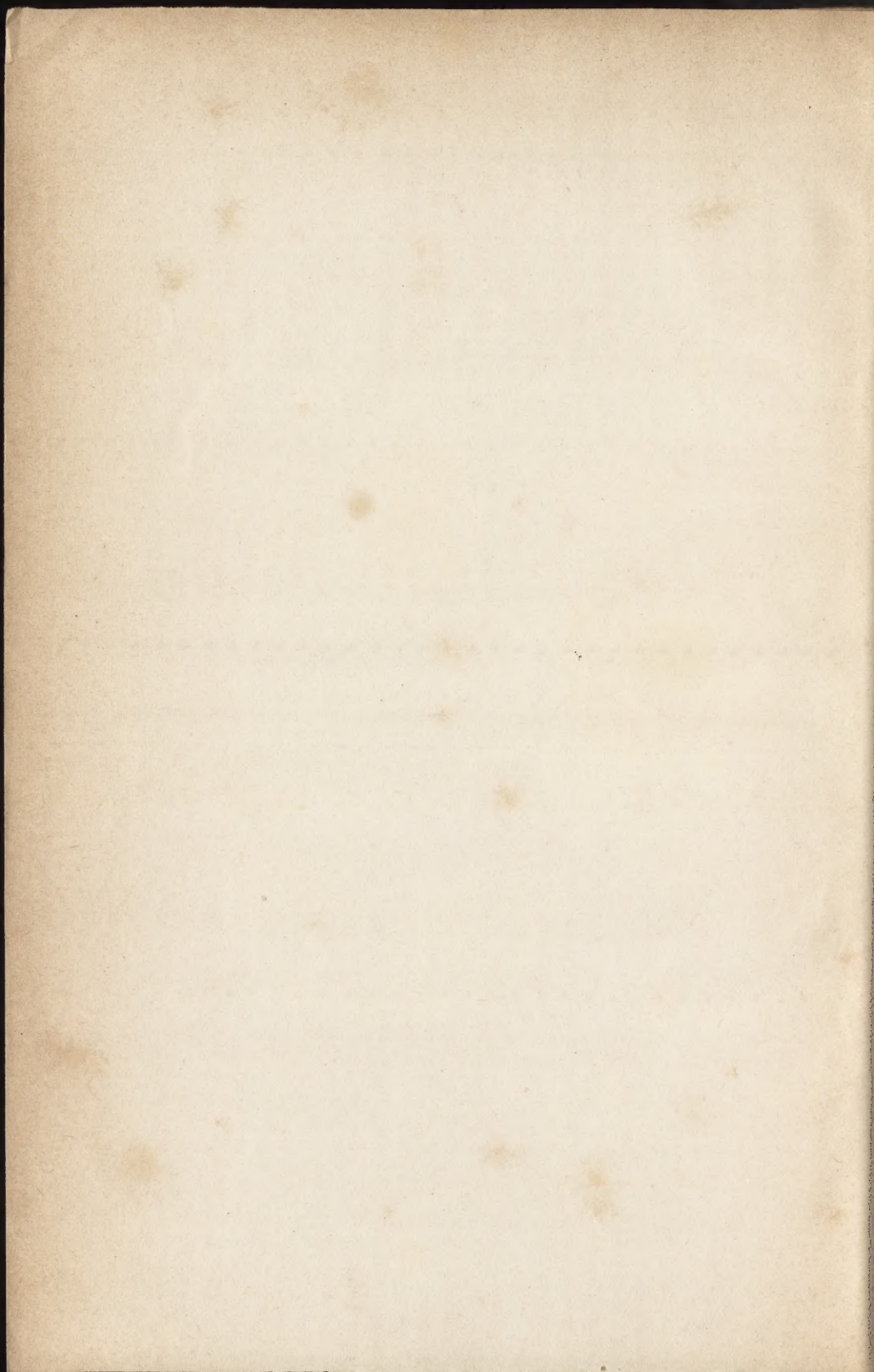
L

RAG

DELLA VITA E DELLE

DEL SUO TEMPO E DEL

UN VOLUME

L

# STORIA

DELLA

# PITTURA IN ITALIA.

# STORIA

DELLA

# PITTURA IN ITALIA

DAL SECOLO II AL SECOLO XVI

PER

G.-B. CAVALCASELLE E J.-A. CROWE.

VOLUME III.

I PITTORI DELLA SCUOLA SENESE
NEL SECOLO XIV E NE' PRIMI ANNI DEL SEGUENTE,
ED ALCUNI ALTRI DI PISA E DI LUCCA
SEGUACI DI QUELLA MANIERA.



FIRENZE.
SUCCESSORI LE MONNIER.

1885.

# PREFAZIONE.

Quando si convenne, pel cortese invito dei signori Successori Le Monnier, di pubblicare in Italiano la presente edizione della *Storia della pittura in Italia,* ci fu anche espresso il desiderio che, per ragioni commerciali, ciascun volume avesse in misura acconcia un contenuto suo proprio, in maniera che potesse anche stare da sè solo; e senza mancare al fine ultimo dell'opera nè togliere le attinenze di continuità fra una parte e l'altra, ciascuna di queste si prestasse meglio al comodo ed alla convenienza del pubblico.

E però nel primo volume abbiamo discorso, cominciando dal secondo secolo, dell'arte cristiana sino al suo risorgimento in Firenze per opera di Giotto, chiudendolo con la vita, la descrizione e l'analisi delle opere compiute da questo grande maestro.

Nella prima parte del secondo volume ci siamo occupati, dopo la morte di Giotto, dei pittori della stessa Scuola e d'altri non fiorentini, imitatori di quella maniera. Nella seconda parte abbiamo discorso di Masolino, di Masaccio e di Frate Angelico, perchè, sebbene siano vissuti nella prima metà del secolo successivo ed abbiano iniziato un nuovo periodo artistico, parve tuttavia a noi ch'essi chiudessero

molto nobilmente quello inaugurato dal grande maestro.

In questo volume discorriamo dei pittori della Scuola Senese, solo seconda alla Scuola Fiorentina, che vissero nel secolo XIV e nella prima parte del successivo, dei seguaci di quella maniera con pochi altri pittori di Pisa e di Lucca.

Nel tempo corso dalla pubblicazione del primo a quella di questo terzo volume si riscontrò la ricorrenza dei due centenari di Tiziano e di Raffaello, che tanta parte furono della vita artistica d' Italia; e si credette preferibile interrompere l' ordinaria pubblicazione dell' opera, con la stampa degli speciali volumi a quei grandi particolarmente dedicati. Ma appena col secondo sia compiuta la narrazione della vita e la descrizione delle opere dell' Urbinate, sarà col quarto ripresa continuatamente la pubblicazione in italiano dei successivi volumi.

*Roma, 1885.*

GLI AUTORI.

# CAPITOLO PRIMO.

## DUCCIO, UGOLINO, SEGNA E NICCOLÒ DI SEGNA.

Di tutta la Scuola senese la figura più spiccata e importante è quella del pittore Duccio, la cui carriera artistica incomincia dopo Cimabue e precede quella di Giotto. Negli annali del suo paese occupa il Duccio tanto spazio di tempo, quanto ne occupano in quelli di Firenze Cimabue e Giotto uniti insieme. Più che riformare la vecchia, come parve suo proposito, Duccio finì col creare una nuova scuola di pittura, la quale benchè si mantenesse per lungo tempo seconda alla Scuola fiorentina, pure si tenne ostinatamente fedele alle forme delle composizioni antiche ed ai metodi dell' antica esecuzione tecnica.

È bensì vero che i Lorenzetti, seguaci di questa scuola, seppero tuttavia innestare ad essa qualcosa del metodo di quella fiorentina, e cooperarono colle loro pregevoli opere a diffondere una parte dello spirito di Giotto, tentando per un momento di levare di mezzo gli ostacoli e le differenze fra le due grandi scuole dell' Italia centrale. Ma lo sforzo non fu di lunga durata, nè trovò continuatori, poichè alla fine del secolo XIV Taddeo Bartoli ritornò la scuola alle vecchie tradizioni, prolungando così la decadenza dell' Arte senese. Costretti i Senesi entro una piccola cerchia, si tennero ostinatamente fedeli, nella esecuzione tecnica specialmente, al loro metodo,

al quale non recavano altre correzioni e miglioramenti se non quelli che il meno possibile li distaccasse dai principii fino allora seguitati e che erano divenuti sacri per la scuola, vuoi per la lunga tradizione, vuoi anche per la forza del pregiudizio, che fecero preferire ad ogni altro gli esemplari della scuola bisantina, ammirando in essa così la studiata e diligente esecuzione del disegno ed i soverchi e minuti particolari, come gli eleganti e fini ornamenti, le maniere tecniche del colorire e le tinte forti e vivaci.

E tant' oltre andarono in quest' uso degli ornamenti, da dar loro un' importanza ben maggiore di quella che dovevano avere. Lavoravano i panneggiamenti, i nimbi, i fondi dorati ed anco le cornici, non soltanto coi più squisiti disegni, ma col dar loro anche alcun che di rilievo e componendoli di foglie, d' arabeschi, di rami e di testine, onde renderli più piacevoli all' occhio, colorendoli poscia e indorandoli con tutto il gusto d' uno stile orientale.

È quindi evidente che, battendo questa via, fossero portati necessariamente a trascurare spesso le parti essenziali dell' arte, creando essi stessi un grave ostacolo a conseguire quella severa semplicità e grandezza, che in arte si ottiene soltanto con la temperata e sapiente coordinazione delle parti, la quale ha iniziato quel largo e continuo progresso che forma il principale carattere della scuola fiorentina.

Vedansi ad esempio i quadri a tempera, i quali, quantunque vivaci per colorito e vigorosi per tono, non potevano tuttavia giungere alla trasparenza e alla chiarezza di tinte che ebbero altrove, fino a quando si fosse mantenuto il vecchio metodo d' esecuzione, al quale i Senesi stettero fermi con straordinaria pertinacia, mentre seppero modificare quello dell' affresco. Il temperamento

allegro, vivace, e per alcuni rispetti anche un pochino vanitoso dei Senesi, in confronto di quello più severo de' Fiorentini, fu forse la causa del maggior studio posto dai primi nella parte decorativa e negli accessorii del quadro, quasi cercassero di cattivarsi a quel modo e con quei mezzi indiretti piuttosto l' animo della moltitudine che il plauso degli intelligenti, creando forse senza volerlo, ma come una conseguenza necessaria e fatale, anche l' immobilità nel metodo della esecuzione tecnica. I Fiorentini invece, d' indole più seria e dotati d' un sentimento più nobile ed elevato, preferirono un procedimento più franco, meglio in armonia col modo loro più semplice di comprendere e di trattare l' arte, che necessariamente li condusse ad occuparsi, più che delle parti accessorie, di quelle sostanziali dell' arte e della tecnica esecuzione. Un quadro della Scuola fiorentina piace meglio veduto a qualche distanza che non da vicino, il che è anche più conforme alle buone regole dell' arte; mentre un quadro di Scuola senese, appunto perchè sovraccarico di particolari, deve per piacere essere esaminato da presso. Per questa ragione abbisognava ai Senesi anche maggiore diligenza e cura nella scelta dei materiali, distraendo così l' attenzione loro dalle più nobili esigenze dell' arte e costringendoli a spendere più tempo che non fosse agli altri necessario, per condurre a compimento un quadro. Che in tale condizione la Scuola senese dovesse ricercare un metodo, che s' acconciasse meglio d' ogni altro a cotali sue tradizioni, ci par naturale; com' è per noi naturale, che essa abbia data la preferenza, pur cercando di migliorarlo, a quello della Scuola bisantina. Preparavansi con diligenza e secondo l' usanza dei vecchi pittori i materiali, e sulla tavola o sulle tavole destinate al lavoro e unite insieme incollavano una tela, la quale, dopo averla bene e fortemente bat-

tuta, coprivano d' un sottile strato di gesso acconciamente preparato per ridurlo levigato e lucente come un cristallo.

Su quella superficie i contorni della composizione erano segnati con una punta e le tinte delle carni abbozzate, con una coloritura generale verdastra così nelle luci come nelle ombre, sulla quale stendevasi col pennello il colore, modellando e ripassando le parti, sempre seguendo l'andamento delle forme e dei contorni, con un pennello ben nutrito di colore. Ottenuto in tal guisa l' abbozzo delle luci e delle ombre con giusto equilibrio del tono locale, ricoprivasi quella prima preparazione con molta diligenza e pazientissimo lavoro, per dare alle forme un certo rilievo. Come si vede, il lavoro era assai lento e uggioso, nè potevasi eseguire che a quel modo e su quella preparazione, la quale, mantenendosi a lungo umida, dava tempo bastevole pel lavoro successivo.

A quel punto, venivano a tratti distese sulle guancie tinte rossastre, facendole più dense e cariche sulle labbra, ripassandole poscia e fondendole insieme con altre più leggiere e trasparenti a guisa di velature, in modo che vi trasparisse pur sempre la sottoposta preparazione. Che se con tal metodo il tono del colorito appariva forte e vigoroso, riusciva però anche basso di tinta, la quale talvolta difettava di chiarezza e di luce. Ma come le carni scarseggiavano di mezze tinte, così ne avveniva talvolta un forte contrasto tra le luci giallognole e le ombre grigiastre tinte leggermente in pavonazzo. Questo effetto doveva essere in sulle prime meno visibile, in quanto che come in Cimabue, che però dipingeva sopra un fondo verdastro più chiaro, le velature nascondevano la preparazione. Quando però esse col tempo scolorivano o anche scomparivano affatto, allora ricompariva la tinta della sottoposta preparazione

verdastra e con essa quel lamentato e difettoso contrasto. I panneggiamenti erano preparati con una tinta generale del tono locale, e poscia rinforzati tanto nelle ombre quanto nelle luci con lo stesso o con colore diverso. [1]

Dipingendo invece a fresco non poteva la Scuola senese seguire lo stesso metodo, nè coprire nelle carni il sottoposto intonaco con la tinta verde, ma solo tracciava con leggiera tinta bruno-rossastra i contorni e le ombre, facendo talvolta rossi solo i contorni, e coprendo a foggia d'acquerello le ombre, con tinta leggiera e sbiadita di colore verdastro scuro, indicando a quel modo le forme e la massa generale dell'ombra, lasciando scoperto il resto del fondo nelle parti illuminate.

Le mezze tinte erano date con colore ceruleo e la parte illuminata si trattava con colore giallastro chiaro, ripassando le gote con una tinta roseo-vermiglia più carica sulle labbra. Ma come cercavasi di ottenere la trasparenza dalla sottostante chiara preparazione dell'intonaco, così ne venne che la pittura a fresco di questa Scuola difetta talvolta di rilievo, che cercava d'ottenere con mezzi esattamente contrarii a quelli adoperati nei lavori su tavola.

Con questo metodo però i seguaci di Duccio, Simone Martini e i fratelli Lorenzetti, dipinsero carni, che alla forza seppero unire la chiarezza e la vivacità delle tinte. Ma neppure nell'affresco abbandonò questa Scuola la tradizione di abbellire con soverchie ornamentazioni le opere sue. Certo erano minori che nelle tavole, forse perchè potendo queste essere esaminate più da vicino che non gli affreschi, stimavano di doverne curare con

[1] Il colore rosso-lacca è dato sopra un fondo chiaro, il quale rinforzato nelle ombre con tinta più forte dello stesso colore dava alla pittura la trasparenza e la luce.

più diligenza l'effetto e fors' anche, perchè, lavorando nell' affresco sopra una superficie più larga, esse colpiscono meno delle altre parti l' occhio dell' osservatore.

Fedeli alle forme ereditate dai predecessori, i pittori senesi non portano nei loro lavori quella maniera facile e grandiosa da noi osservata nei loro contemporanei della Scuola fiorentina. E da questa differenza procede talvolta quella mancanza d' ordine e leggerezza o insufficienza delle loro composizioni, così nell' insieme come nella distribuzione dei gruppi e delle figure e nell' esagerazione dei loro movimenti. L' espressione violenta data spesso alle figure maschili per rappresentarne la forza, contrasta troppo con quella esageratamente tenera e gentile che si volle dare alle figure di donna. La forza e la virilità non trovano altro segno plastico di rappresentazione, che la soverchia opulenza dei muscoli e la fissità di un occhio, troppo largo per denotare l' energia del carattere; mentre a rendere la gentilezza della donna, si fece ricorso agli occhi semichiusi, alle teste lunghe e magre e alle forme sottili. Il panneggiare, benchè ricco di proporzioni e di pieghe, veste tuttavia a troppo larghe masse le figure.

Le estremità sono rappresentate con qualche ricercatezza, ma non le giunture, che trattate col metodo generale appariscono spesso tozze e carnose negli uomini, lunghe invece, magre e soverchiamente affusolate, nelle figure di donna. Questa forza o robustezza di muscoli e opulenza di forme, insieme con lo studio di ricavarne il carattere e l' espressione, con la differenza delle proporzioni plastiche, sono appunto i caratteri della Scuola bisantina; mentre la vaghezza del colorito e la squisitezza sua negli accessorii, sono le nuove qualità dall' elemento artistico locale introdotte nella pittura.

Se qualcuno domandasse chi sia il pittore che più

esattamente rappresenta questa Scuola così nei difetti suoi come nelle sue qualità, noi non esiteremmo ad indicare Simone Martini, inquantochè pei Lorenzetti noi siamo dello stesso avviso del Ghiberti, che essi sono, cioè, i veri creatori dell'espressione drammatica che si riscontra nei lavori di quella Scuola. Uomini costoro di grande intelletto s' inspirarono alle qualità che fecero appunto la grandezza di Giotto. Ma mentre questi, rappresentando plasticamente le idee di Dante, dava nuova vita all' arte e iniziava la forma, che dall' arte dell'Angelico e dall'abilità del Masaccio doveva essere avviata alla sua maggiore grandezza, la Scuola di Siena persiste nella tradizione, pure abbellendola, come si disse, con la vivezza del colorito e l' eleganza dell' ornato.

La fiorentina invece, meglio fondata sul vero, progredisce rapidamente, e con lo studio della prospettiva e con una più esatta distribuzione dello spazio si avvia prestamente a quella perfezione, cui seppe giungere nel secolo XVI. Ma, alla fin fine, neppure la Scuola senese manca d' una propria originalità. Che se per non allontanarsi dal vecchio stile e dalla tradizione sua non potè seguire l' indirizzo della fiorentina, non è men vero però che dopo questa è la prima Scuola dell' epoca.

Ma come, nel secolo XIV specialmente, Siena rivaleggia con Firenze anche in politica, così volle e parve lieta, in quell'epoca di passioni vive e violenti, di mantenere la sua indipendenza pur nell' arte, alla quale del resto portò il suo non lieve contingente d' influenza.

L'architettura, la scultura e la pittura senese, hanno una propria e differente maniera da quella della Scuola di Firenze, e tale diversità non solo si manifesta in Siena e suoi dintorni, ma ancora la vediamo diffusa nell' Umbria. Una vera muraglia, dal solo Giotto superata, divise a lungo i maestri delle due rivali Repubbliche, e tale

separazione favorì fino a un certo punto l'originalità di ciascuna delle due Scuole; poichè se la senese avesse curato meno la sua indipendenza, avrebbe potuto smarrire il carattere proprio nell'imitazione dell'altra e con essa confondersi, cessando così d'esercitare anche quella benefica e legittima influenza che ha esercitata sopra una parte d'Italia. La Scuola senese non fu seconda che alla Scuola di Firenze e tale fu soltanto, perchè le mancò un ingegno veramente originale, un artista pari a Giotto. Ma considerata sotto altri rispetti, la Scuola di Siena, con le opere di Duccio, d'Ugolino, dei Lorenzetti e di Simone, contese strenuamente la palma alla Scuola rivale.

E se Giovanni da Milano deve ai Senesi e forse al Simone la vivezza del suo colorire, la grazia dei movimenti delle sue figure di donna, la finezza del panneggiare e la diligente precisione dei contorni; non sembra improbabile che lo stesso Lorenzo Monaco e prima ancora lo Spinello, abbiano bevuto alla stessa fonte e poscia distribuito a più facili e meno intelligenti imitatori quello che essi avevano imparato.

In Pisa, dove la Scuola senese fu sempre in onore e quantunque l'arte locale fosse d'un ordine secondario, essa non si rivelò in quell'epoca che come una precisa imitazione di Duccio e degli scolari suoi. Vi troviamo infatti il senese Taddeo di Bartolo, il quale, come è dimostrato dalle opere della Scuola pisana di quel tempo, lasciò colà l'impronta della propria maniera, quasi volesse la sua Scuola rendere a quella di Pisa il ricambio di quanto avevano dato a Siena gli scultori Niccola e Giovanni da Pisa. Ma, come si disse, il campo più vasto, nel quale la Scuola senese ebbe agio di esercitare la sua maggiore e più decisa influenza, fu l'Umbria. E quantunque Siena non abbia mai avuto un grande artefice

che potesse rivaleggiare con Giotto, tuttavia devesi riconoscere che dopo la di costui morte prese ad esercitare una qualche influenza sulla vicina Firenze. L'Orcagna temperò con la grazia Senese la severa maniera della Scuola fiorentina e il pisano Traini, studiandone i lavori, se forse non fu in Pisa coi Lorenzetti e con Simone di Martino, seppe talmente fondere i caratteri dell'Orcagna da lui imitati con quelli dei maestri senesi, da cavarne quella maniera e quel colorire che abbiamo nelle sue opere osservato.

E tuttoquanto in fatto d'arte possiede Orvieto di quel tempo lo deve a Siena; e Gubbio, e Fabriano e altre minori città, produssero lavori che rassomigliano agli esemplari della Scuola senese. Ma vi ha di più, che chi principalmente concorse alla fine del secolo XIV alla fondazione della Scuola di Perugia, fu Taddeo di Bartolo. Sorta questa, come vedremo, dalle ceneri delle Scuole di Gubbio e di Fabriano, non solo mostrò ben presto tanta vitalità da sopravvivere alla Scuola di Siena, ma da rivaleggiare, se non per qualità, certo per abbondanza di produzione con la Scuola fiorentina del secolo XV. La Scuola precorritrice del Perugino ebbe l'impronta del carattere di quella senese e lo trasmise a lui, che nei suoi lavori manifesta infatti una grazia non iscompagnata talvolta da qualche studiata ricercatezza, rivelandosi piuttosto un gentile e valente coloritore che non un severo compositore.

Ma Firenze continua anche nel secolo XV a tenere la preminenza su tutte le altre Scuole di pittura, e quantunque appena morto Giotto essa abbia trovata in quella di Siena una Scuola rivale, pure la vinse ben presto, e con il Ghiberti, Donatello, il Brunellesco, l'Uccelli, l'Angelico, Masaccio e il Ghirlandaio, potè mettere innanzi artisti di tanto e così incontrastato va-

lore, da lasciare a molta distanza i migliori di quella, come furono Domenico di Bartolo, Sano di Pietro, Benvenuto di Giovanni, Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, Francesco di Giorgio e Iacopo della Quercia.

Niun documento noi abbiamo finora che indichi con precisione il tempo, nel quale Duccio vide la luce. [1] Fu vagamente asserito che il nome suo si fosse trovato nei ricordi senesi dell'anno 1282, [2] ma non fu dimostrato, mentre che fosse a Firenze nel 1285 è confermato da un contratto, col quale il 15 aprile si obbligava d'eseguire verso una retribuzione di 150 fiorini, per la cappella che la Compagnia di San Marco aveva in Santa Maria Novella, una grande tavola rappresentante la Madonna col Bambino e altri Santi, lavoro che devesi credere da lui condotto a fine, non constando ch'egli abbia pagata la multa di 50 fiorini ch'era stata convenuta in caso d'inadempimento. In questo contratto egli è chiamato *Duccio* e *Duccius quondam Boninsegne* di Siena, [3] desinenza questa, che trasse altri in errore fino a farne uno scolare di Segna.

Nessuna opera di Duccio trovasi però oggigiorno in quella chiesa e neppure in quella di Santa Trinita dal Vasari indicata. [4] Seguendo però le tracce da lui lasciate,

[1] Parte d'un quadro collocato nel Museo di Nancy aveva indotto il signor G. Milanesi a credere che Duccio dipingesse nel 1278, poichè tale pittura porta la seguente iscrizione: *Duccio me faciebat* anno S. CIC.CCLXXXII (e non 1278), ma l'egregio e dotto critico non seppe che l'iscrizione era falsificata, e che i caratteri così della Vergine come del Bambino sono identici a quelli delle pitture del senese Taddeo di Bartolo.

[2] Vedi *Doc. dell' arte Sen.*, Vol. I, pag. 168. Della Valle, *Lettere Senesi*, vol. I, pag. 277; vedi Vasari, vol. II, pag. 165.

[3] Vedi *Doc. dell'arte Sen.*, vol. I, pag. 158 ed il mss. del Tizio, nelle sue *Historiæ Senenses.*

[4] Il Vasari (vol. II, pag. 167) afferma, che dipingesse un'Annunziazione.

noi lo ritroviamo nell' ottobre dello stesso anno a Siena, dove andò, per quel che sembra, a occupare un uffizio fino allora tenuto dal senese Diotisalvi [1] e dove ad ogni modo lo vediamo pagato per ornare uno dei libri della Biccherna. [2]

Egli tenne certamente quell' ufficio fino all'anno 1291, poichè ci risulta che per esso venne pagato.[3] Nel decembre del 1302 gli fu dato incarico di dipingere, per un altare nella cappella del Palazzo Pubblico di Siena, una « Maestà, » per il qual lavoro ricevette un' anticipazione di 48 lire. [4]

Duomo di Siena.

Nell' ottobre del 1308 presentatosi Duccio a Jacomo Giliberti Mariscotti, soprintendente ai lavori del Duomo, si proferse pronto a dipingere un quadro per l' altare Maggiore, a condizione che oltre il materiale necessario di tavole e colori, gli fossero pagati per tutto il tempo del lavoro 16 soldi al giorno. [5] Incominciata l' opera e lavorando senza indugio, ebbe il 20 del successivo dicembre, a titolo d' anticipazione, la somma di 50 fiorini in oro. [6] Dopo circa un anno di diligente lavoro terminò il quadro il 19 giugno 1310, che dalla bottega del pittore in casa dei Maciatti, fuori di porta Stalloreggi, fu portato tra il pubblico giubilo in Duomo. [7] Parve quella una festa cittadina; sospeso ogni affare, chiuse tutte le botteghe, ogni contrattazione interdetta, il trasporto si fece al suono delle campane e allo squillo delle trombe che precedevano l' Arcivescovo col clero, le fraterie, i

[1] Vedi il nostro vol. I, pag. 278.

[2] Il Rumhor, *Forschungen*, op. cit. (vol. II, nota alla pag. 11): « Da 8 a 10 soldi fu il prezzo per ciascun libro. »

[3] Vedi Rumohr, op. cit., vol. II, pag. 11.

[4] Vedi Rumohr, op. cit. vol. II, pag. 11 e 12.

[5] Vedi *Doc. dell' arte Sen.*, op. cit., vol. I, pag. 166.

[6] Ivi, vol. I, pag. 170.

[7] Il Buondone nelle *Cronache*, e il Della Valle nelle *Lettere Senesi*, vol. II, pag. 68, dicono che il quadro fu pagato fiorini 3000.

Signori Nove del Governo, gli ufficiali del Comune, seguiti da numerosa folla di uomini, di donne e di fanciulli.

Collocata sull' altare stesso, dal quale era stata tolta la Madonna delle Grazie, alla cui intercessione attribuiva il popolo la vittoria ottenuta nel 1260 a Monteaperti, [1] la tavola di Duccio misura 14 piedi di lunghezza per 7 di larghezza, e rappresenta la Vergine circondata da otto Angeli, seduta in un ricco seggiolone sopra un cuscino coperto da drappi finamente lavorati. Sostiene colle braccia in atto facile e non privo di grazia il Bambino, [2] ai cui lati quasi a custodia sono otto angeli. I primi quattro, col mento sulle mani appoggiate al dossale del seggiolone, guardano benignamente la Vergine, mentre gli altri quattro in variati atteggiamenti stanno ritti ai lati. Una fila per parte di altri cinque angeli, ed altri con Santi e Sante nella parte inferiore, formano la Gloria. [3] Inginocchiati sul davanti stanno i quattro santi protettori di Siena che guardano in atto riverente la Madonna. [4] Nella parte superiore del quadro sono invece dipinte le mezze figure degli Apostoli; e nella base del trono leggesi la seguente iscrizione:

MATER . SANCTA . DEI . SIS . CAUSA . SENIS . REQUIEI .
SIS . DUCIO . VITA . TE . QUIA . DEPINXIT . ITA . [5]

[1] Un ricordo anonimo (*Doc. dell' arte Sen.*, vol. I, pag. 169) descrive la cerimonia, e aggiunge che la Vergine di Monteaperti (o, come era chiamata, dagli occhi grossi) fu trasportata sull' altare di San Bonifazio nel Duomo. Vedi anche il Della Valle, *Lettere Senesi*, vol. II, pag. 67. Noi l' abbiamo veduta nell' oratorio di Sant' Ansano a Castelvecchio in Siena. Vedi vol. I, pag. 276. Presentemente ci si dice trovarsi fra i quadri raccolti nel locale dell' Opera del Duomo Senese.

[2] Il Ghiberti nei *Commentarii*, op. cit., pag. 27, dice che questa pittura rappresentava l' Incoronazione, e il Vasari non fece che ripetere quanto affermò il Ghiberti. (Vedi Vasari, vol. II, pag. 166).

[3] I Santi a sinistra sono: San Giovanni Evangelista, San Paolo e Santa Caterina; a destra, San Giovanni Battista, San Pietro e Sant' Agnese.

[4] E sono San Severo, Sant' Ansano, San Crescenzio e San Vittore.

[5] Oggi mancano le lettere *A* ed *U* nella parola *CAUSA*, la *T* e la sillaba *DE* in *DEPINXIT*.

Dall' altra parte della tavola furono da Duccio dipinte in ventisei scompartimenti le storie della Passione di Cristo. Incomincia a sinistra con l' entrata di Cristo in Gerusalemme, [1] e continua trattando tutto il mesto argomento fino all' incontro in Emaus cogli Apostoli. La composizione centrale, della serie superiore, rappresenta la Crocifissione e la predella contiene diciotto scene della vita di Cristo prima del suo ingresso in Gerusalemme e dopo la sua Ascensione. Questa tavola tolta dall' altar Maggiore venne più tardi segata in due, collocandosi la parte con la Maestà sulla parete prossima all' altare di Sant' Ansano, e quella con le storie della Passione nella cappella di contro, detta del Sacramento. [2]

Quest' opera, la maggior parte della quale è ancora in buona condizione, rappresenta per Duccio quel che rispetto a Giotto rappresenta la cappella degli Scrovegni in Padova. Come questa dà la misura dell' innovazione giottesca, così quella qualifica la maniera del riformatore della Scuola senese e ci dimostra qual grado di vigore e di perfezione egli v' introducesse, fornendoci argomento per presagire i nuovi orizzonti dalla sua ri-

[1] La proporzione di questa tavoletta, come di quella della Crocifissione, è doppia delle altre.

[2] Gli apostoli che erano nella predella, ma sotto la Maestà, furono collocati nella parte superiore della prima tavola, e il resto si conserva a frammenti nella sacrestia del Duomo; e rappresentano: 1° l'Annunziazione, 2° l' Adorazione, 3° la Presentazione nel tempio, 4° la Fuga in Egitto, 5° la Strage degli innocenti, 6° la Disputa nel tempio, 7° e 8° l' Apparizione e la Predica agli apostoli, 9° l' Incredulità di Tommaso, 10° lo Sposalizio di Cana, 11° il Miracolo dei pesci, 12° l' Ultima cena, 13° la Discesa dello Spirito Santo, 14° il Ricevimento da parte della Madonna di San Pietro e degli Apostoli, 15° e 16° la Profezia della morte di lei e il Trasporto della sua Salma, 17° Cristo che ne riceve l'anima attorniato dagli addolorati Apostoli e finalmente il 18° rappresenta il Seppellimento della Madonna. Il paliotto fu così ridotto nel 1506 ai tempi di Pandolfo Petrucci, come risulta dalle *Lettere Senesi* del P. Della Valle, vol. III, pag. 10. Da che furono scritte queste pagine, i detti frammenti vennero trasportati nel locale dell' Opera.

forma aperti alla Scuola. Duccio mantenne religiosamente della vecchia Scuola i tipi e le forme, portando sul resto le sue innovazioni: dalle quali non si scostarono molto i suoi successori, perchè le vediamo da essi conservate in misura maggiore o minore, nel modo istesso che, morto Giotto, i suoi imitatori seguirono le nuove norme da lui applicate all' arte. Nel distribuire attorno alla Madonna gli Angeli e i Santi conservò l' ordine gerarchico tenuto allora come dogma di fede, ma migliorò le forme della Vergine così da conferirle proporzioni più esatte ed espressione più vera.

Il Bambino coperto da un velo bianco è ravvolto in un manto violetto con ricami dorati, nè più conserva negli occhi quell' espressione di terrore, che era uno dei caratteri della Scuola; ma ha invece lineamenti regolari, fronte alta, capelli ricciuti, piccola bocca e tumide labbra, da conferirgli un aspetto nell' insieme piacevole. Il panneggiamento della Vergine, come quello delle altre figure, non manca di un fare semplice ed elegante.[1]

Il gruppo preso nel suo insieme apparisce più grazioso che solenne o severo, come fino allora erano apparsi i prodotti di quella Scuola. Anco in questo quadro però le forme larghe e muscolose e le teste grosse contrastano talvolta colla figura comparativamente troppo scarsa o piccola. Per dare espressione severa, gli occhi sono larghi e troppo aperti, come sono molto rilevate le forme e troppo scolpiti i lineamenti. Le figure dei Santi Pietro e Paolo si distinguono per la folta massa dei

[1] La Madonna ha la solita veste rossa col manto azzurro, lumeggiati con oro. Sotto il manto che le copre anche una parte del capo, vedesi un velo che scende ai lati. La veste, ma più il manto, sono cresciuti di tono ed oscurati nelle tinte, in molte parti sono anche ritoccati con colore ad olio, come sono ripresi parte dei contorni e ritoccate le carni.

capelli e della barba, e quella del Precursore, che è una delle migliori, si distingue per l'espressione d'austerità quasi selvaggia che trasparisce dai suoi lineamenti. Le figure dei quattro Santi protettori non mancano, benchè scarse di forme, d'impronta gentile e d'una qualche espressione. Nell'insieme di questo dipinto si osserva uno studio più diligente delle forme e dei particolari, e un disegno più accurato. Le giunture e le estremità sono assai men difettose di quelle esaminate nei lavori dei suoi antecessori, miglioramento che si osserva anche nelle mezze figure degli Apostoli, ora collocate nella parte superiore del quadro, le quali, proporzionate in tutto, hanno impronta forte e vigorosa.

Duccio però si mostra pittore più esperto nelle figure di donna, alle quali sa dare proporzioni e movenze più corrette che non a quelle d'uomo, il cui profilo molto scolpito contrasta coll'espressione dolce e modesta che seppe imprimere nei visi delle prime, le quali riescono piacenti piuttosto per la gentilezza della loro espressione che per la grazia delle forme, quantunque anche queste non manchino d'una certa eleganza, loro conferita dal panneggiamento bene accomodato e senza durezze e dalla acconciatura del capo, dal quale scende copiosa e ricciuta sulle spalle la ricca capigliatura, appena ravviata e tenuta ferma sulla nuca da alcuni nastri. Il collo lungo e gentile, le mani magre con dita affusolate e sottili e le figure piuttosto svelte, danno sufficiente indizio che Duccio nel rappresentare gli Angeli seguì il tipo tradizionale consacrato dal culto e dalla leggenda, quantunque nelle figure dei suoi, sia facile scorgere un miglioramento notevole, vuoi nei lineamenti, vuoi nella espressione, quando siano comparate con quelle degli artisti suoi predecessori. E specialmente le figure degli angeli appoggiati al seggio della Vergine, attraggono l'attenzione dello

studioso, così pel facile e grazioso loro movimento, come per una tal quale dolcezza di espressione, nuova affatto al vecchio e tradizionale tipo della Scuola senese, che sotto l'azione di questo valente maestro venne assai migliorato. Le figure, disegnate con precisione e sicurezza, rivelano la molta cura e la lunga diligenza posta dall'artista nel lavorarle. Così la finitezza degli accessorii e una certa sobrietà d'ornamenti dimostrano il suo buon gusto e la diligente esecuzione d'ogni particolare, per compiere il quale non ometteva neppure la scelta giudiziosa del materiale da impiegarvi. Il trattamento generale è assai studiato, ma ben condotto; le tinte bene unite tra loro danno al colore morbidezza e fusione e al rilievo una certa aggiustatezza di forme, la quale, se oggi non si distingue con facilità, più che dal lavoro dipende dall'essere scomparse per l'azione del tempo le finitezze d'esecuzione meno appariscenti, e dal vedersi alcun poco la sottoposta preparazione verdastra che, insieme coi patiti restauri e ritocchi, concorre a togliere al dipinto buona parte della sua primitiva apparenza.[1]

Per riepilogare il già detto dobbiamo aggiungere, che un colorito migliore e un fare aggraziato son le qualità, onde si distingue dalla vecchia Scuola senese quella fondata da Duccio. Alle ventisei scene della Passione ei seppe dare un'impronta piena di vita e di forza, attestando con ciò d'essere un pittore dotato di molto ingegno e di robusto sentimento. E se non avesse mostrato nelle sue composizioni, forme, azioni e figure, che rammen-

[1] Questa tavola ha per tutta la sua lunghezza sette fenditure e una ottava che arriva fino alle spalle della Madonna. Ebbe rinnovata la cornice, per adattarvi la quale furono mutilate due delle mezze figure degli Apostoli. Altri danni vedonsi nel gruppo principale e nelle teste di alcuni Angeli e Santi. I quadretti con la Storia della Passione di Cristo hanno sofferto meno di quelli collocati nella Sagrestia, i quali mostrano in molte parti i danni e le rovine patite, sia per opera degli uomini, sia per l'azione del tempo.

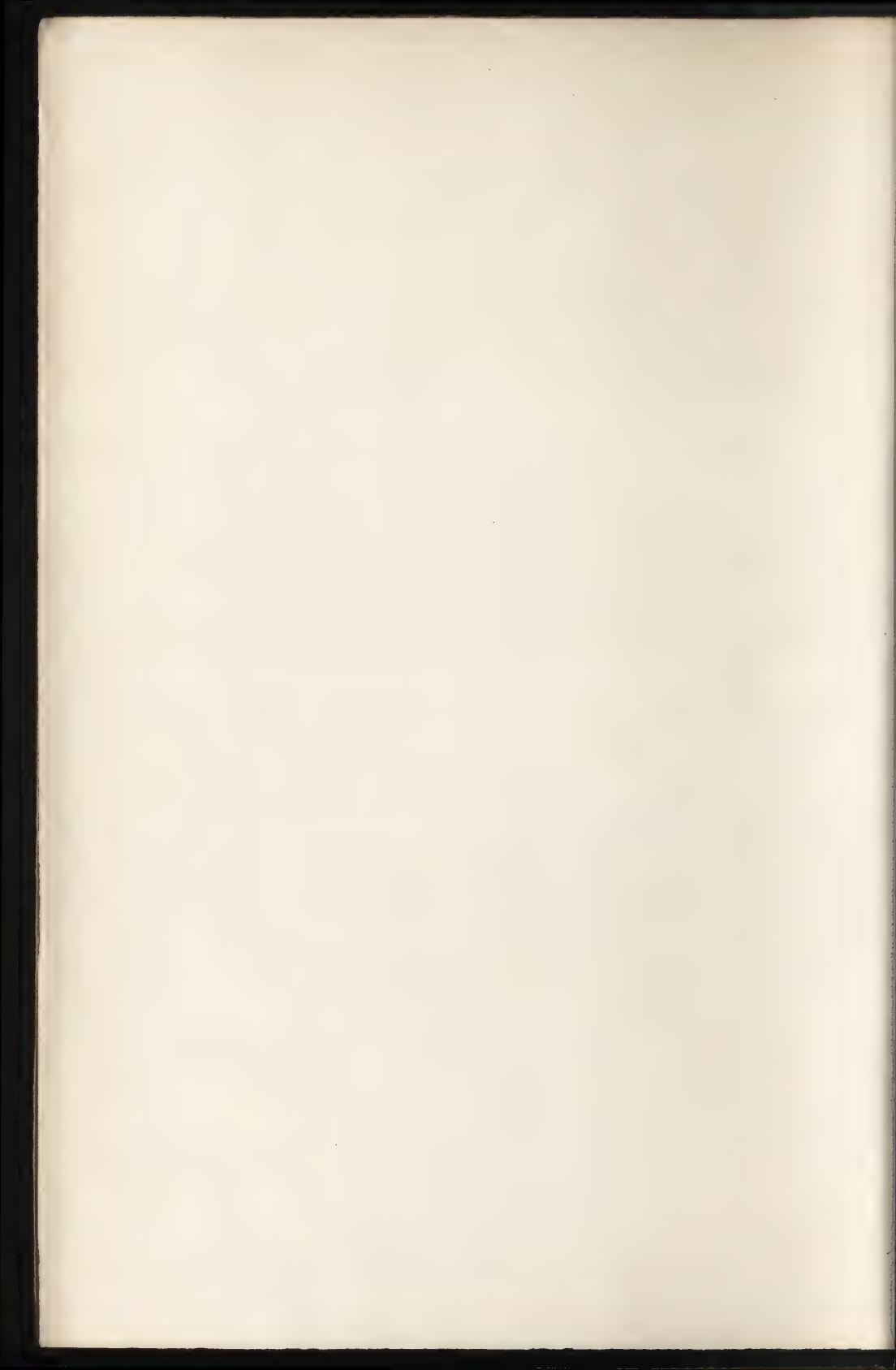
tano i tipi tradizionali della vecchia Scuola, certo l' influenza sua sarebbe stata assai maggiore e d' altrettanto sarebbe cresciuta la fama sua come grande maestro nell' arte. A così ostinata imitazione delle vecchie forme ed ossequio alle sue tradizioni artistiche, deve Siena l' inferiorità della propria in confronto della Scuola fiorentina, spogliatasi mercè Giotto della vecchia maniera da lui trasformata in una più vivace, mentre Duccio lavorava appunto la tavola testè esaminata.

I tipi, ai quali s' inspirò Duccio per le proprie composizioni, noi gli abbiamo nelle pergamene miniate dei secoli precedenti; [1] tanto è vero che le scene della Passione dipinte ai lati della croce hanno un riscontro assai notevole cogli stessi soggetti rappresentati così nei mosaici come nelle porte di bronzo di Monreale, di Ravello, di Trani e di San Ranieri in Pisa, [2] nelle pitture di Sant' Angelo in Formis, in quelle a San Francesco d' Assisi e dovunque c' incontriamo in opere di quei tempi rappresentanti simili soggetti. E quei tipi e quelle forme noi le vediamo mantenute nella Scuola di Siena, mentre furono dalla Fiorentina quasi interamente abbandonate o per dir meglio già sostituite da altre interamente Italiane. Il Cristo nell' Oliveto di Duccio, risponde a una eguale composizione che dello stesso soggetto vedesi fra i musaici di Monreale. L' unica differenza sta nei movimenti delle figure, le quali se più ardite in Duccio, sono anche più conformi al vero. Il suo Cristo al Limbo conserva il vecchio tipo dell' alta e corpulenta statura del Salva-

[1] Vedi anco per la tecnica esecuzione, tra gli altri esempi, il *Martirologio* registrato al n. 1613 dei mss. nella biblioteca Vaticana; *l' Exultet* della Barberini; il codice della Minerva con la Passione di Cristo e la Bibbia a San Paolo fuori delle mura, da noi esaminati nel volume I, pag. 122.

[2] Anco per questi lavori, come per gli altri che avremo occasione di ricordare vedasi il nostro primo volume.

tore, che mentre stringe la croce sormontata dalla bandiera e posa i piedi sopra Lucifero, è in atto d'aiutare i Santi Padri ad uscire dal Limbo, dopo averne spezzate e atterrate le porte. Composizione eguale vedesi nell'*Exultet* dei Barberini e nel codice della Minerva, ma in questa di Duccio è evidente il maggiore studio delle forme e dell'espressione, che danno appunto la misura del fatto progresso. Nel *Noli me tangere*, il Redentore, sempre con la croce sormontata dalla bandiera, ha forme colossali e sta diritto della persona così com'è rappresentato nella chiesa superiore di Assisi, mentre la Maddalena inginocchiata si fa innanzi a lui colle braccia distese e con azione pronta e appassionata. E mentre di quest'argomento Giotto ci lasciava nella Cappella degli Scrovegni la sua bella e severa composizione, riprodotta ad Assisi da un suo seguace nella cappella fatta alzare dal vescovo Pontani, Duccio riproduceva l'episodio tradizionale, qual si vede nell'*Exultet* della biblioteca Barberini. La cattura di Cristo nell'Orto fu condotta con gli stessi criterii. La gigantesca figura di Cristo vedesi circondata dalle guardie e dalla turba nell'atto stesso, nel quale riceve da Giuda il bacio traditore. Dalle consimili precedenti, questa si distingue pel processo tecnico che si riscontra migliorato in ogni lavoro di Duccio. Fra le migliori composizioni eseguite anteriormente a lui va contata la visita delle Marie al sepolcro che fu da lui, così per l'azione come per la distribuzione delle figure, riprodotta nel soggetto dell'Angelo, che seduto sulla tomba accenna con movimento grave e dignitoso alle Marie il vuoto sepolcro di Cristo, mentre esse indietreggiando esprimono la sorpresa loro all'inaspettato annunzio del messo celeste, sul quale tengono fisso lo sguardo. Questa composizione, prima di Duccio, l'abbiamo ve-

LE MARIE AL SEPOLCRO,
dal quadro di Duccio, nel Duomo di Siena.

duta in Sant' Angelo in Formis e altrove, come per esempio in una delle storiette ai lati del Crocifisso nella chiesa di Santa Maria in Pisa, e in uno degli affreschi della chiesa superiore di San Francesco in Assisi. Anche nelle Deposizioni dalla croce si tenne il nostro artista alla tradizionale invenzione dei suoi predecessori, e come lui, anche i successori suoi della Scuola senese. Rispetto a questo argomento dobbiamo però osservare che, per quanto a noi consta, esso non fu mai da Giotto trattato. Il primo a occuparsene fu Antonio Veneziano e dopo di lui ben di rado la troviamo riprodotta da artisti della Scuola fiorentina; e quando la trattarono, non si discostarono essi stessi dalla maniera tradizionale seguita dai Senesi. Il fatto può parer singolare, se vuolsi, ma è perfettamente spiegabile una volta che non essendo mai stato trattato da Giotto, questo soggetto non ebbe a ricevere da lui quella forma nuova e quell'impronta che il suo genio sapeva dare agli stessi soggetti tradizionali, anche quando poco o nulla v' aggiungeva del proprio. I Fiorentini trattarono invece di preferenza il soggetto della Pietà trascurato dai Senesi, i quali sembra che preferissero quello della Deposizione di Nostro Signore nel Sepolcro, la quale tra le composizioni di Duccio, ricca com' è di forza drammatica, è una delle migliori; mentre, come abbiamo già osservato, la Pietà fu una delle più importanti creazioni del genio di Giotto. Nella tumulazione di Cristo molta passione è espressa nella figura della Madre che abbraccia il Figlio morto. La Maddalena, che a braccia levate guarda addolorata il Salvatore, ci ricorda quelle figure piene di passione che abbiamo già osservate nelle crocifissioni eseguite da Giotto, sia nella chiesa d' Assisi o nella Cappella degli Scrovegni, sia nel quadro di Roma rappresentante il martirio dei Santi Pietro e Paolo. Ma la rassomiglianza fra i due maestri non va

più oltre, poichè se Duccio seppe aggiungere all' espressione appassionata delle sue figure alcune delle qualità che distinsero Giotto, non le ebbe nè tutte nè intere; e se per un più esatto studio del vero anche con lui furono trasformate le vecchie forme e se sotto l'influenza del sentimento, dovette Duccio mutare perfino la tecnica esecuzione, non giunse però mai all' eccellenza di Giotto, che portò nell' arte una vera ed efficace rivoluzione. Che se questa differenza fra i due maestri non trova fondamento nel quadro rappresentante l'ingresso di Cristo in Gerusalemme, in cui Duccio, con bontà di colorito e assai diligenza, riprodusse fedelmente forme e composizioni quali erano state eseguite prima di lui, con una tecnica alquanto più rozza, dai suoi predecessori, ne trova moltissimo invece in quelli assai migliori rappresentanti Pietro nel Pretorio e la Crocifissione, nei quali lo stile drammatico è corretto dal naturalismo diligente delle forme e del nudo. Nel primo è dipinto San Pietro innanzi al fuoco in atto di contraddire l'affermazione della donna, che con ardito movimento lo indica al gruppo delle persone che lo circondano, e all' attenzione delle quali egli cerca di sottrarsi.

Nel secondo, il Cristo di Duccio ricorda sempre quel tipo antiquato che abbiam visto rappresentare da Deodato Orlando e da altri, e che non ha la nobile forma di quelli derivati da Giotto. Il suo corpo lungo e scarno pende con negligenza dalla croce e nei lineamenti suoi prevale, alla serenità del dolore, il verismo delle sofferenze, scolpite nella sua faccia alterata dallo spasimo e dalle macerazioni. La sua fronte è sempre soverchiamente alta e piena di projezioni muscolari e i suoi lunghi capelli cadono sempre disordinati sulle spalle. Lo studio di rendere le forme nella loro vera espressione anatomica è evidente; e se per ciò merita lode, non è men vero che

CRISTO CHE ENTRA IN GERUSALEMME,
da un quadro di Duccio, nel Duomo di Siena.

questa verità, non temperata dal sentimento, riesce manchevole e per la sua stessa esagerazione toglie alla figura di Cristo quella nobiltà d'impronta o d'espressione, così inerente al soggetto pietoso e fino a Giotto così trascurata dalla tradizione. Le figure dei due ladroni invece, per le quali bastava ispirarsi alla verità della forma, sono assai migliori; e se nelle figure degli angeli che circondano Cristo in diversi e vivaci atteggiamenti, anche Duccio ha conservato il fondo bizantino del loro tipo, lo seppe tuttavia temperare coi miglioramenti da lui introdotti in arte, i quali, pur mantenendo ai suoi lavori l'impronta della Scuola, cui appartiene, li rende però di tanto superiori ai vecchi modelli. E se nell'insieme tutta la composizione riproduce quella tradizionale mantenutasi in onore nella Scuola di Siena anche dopo Duccio, è però innegabile che nelle forme e nell'espressione seppe questi mutarla in meglio, come dimostra il gruppo delle Marie, ricco di passione e di forza drammatica, e la figura della Madonna, che, guardando il figlio, sviene nelle braccia d'una di esse. Compiuto così l'esame di questo dipinto, noi crediamo utile, anche a costo di ripeterci, di dichiarare, che a parer nostro l'artista che lo seppe ideare e portare a compimento, diè prova di avere energia e ingegno superiore a tutti i contemporanei della sua e della Scuola dei Giotteschi. E se Duccio non può risguardarsi come un vero creatore, ma piuttosto e sempre come un continuatore delle vecchie forme e dei metodi della Scuola di Cimabue e d'altri precursori di Giotto, deve però ammettersi che le tradizioni della Scuola senese, la quale già distinguevasi per alcune qualità sue proprie, come l'energia dell'azione, lo studio del nudo e la bontà del colorito, furono da lui così modificate in meglio, da fare la propria la prima Scuola dopo quella di Firenze, e d'essere rispetto alla

propria risguardato come il suo Giotto e Cimabue ad un tempo. La vita professionale di Duccio avrebbe dovuto aver termine poco dopo il 1320, poichè dopo questa data più non ci resta alcun documento delle sue opere.[1]

Gli storici senesi ricordano in San Donato di Siena una Vergine col bambino colla seguente iscrizione « *Duccius Boninsigne de Senis* » ma questo quadro più non esiste. Un esempio della sua maniera l' abbiamo in una tavoletta oggi assai male ridotta e che trovasi nella confraternita della Madonna nell' Ospedale di Siena. Rappresenta la Crocifissione di Cristo, con ai lati la sua flagellazione da una parte e la tumulazione dall' altra. Da quanto rimane dell' originale, questo quadro, vuoi per la composizione, vuoi per le forme, i tipi e l' esecuzione, ricorda interamente la gran tavola del Duomo.[2]

Confraternita della Madonna di Siena.

Galleria dell' Accademia di Siena.

L' Accademia delle Arti di Siena possiede due Madonne con santi, ma assai danneggiate e in molte parti assai scolorite, con alcune storie della Passione di Cristo. Ambedue ricordano molto la maniera di Duccio, ma una più dell' altra.[3] Nella chiesa dell' Ospedale di

Chiesa dell' Ospedale.

[1] Il Della Valle, nelle *Lettere Senesi*, vol. II, pag. 69, e gli annotatori del Vasari (vol. II, pag. 168) riferiscono, che l' ultima memoria di Duccio è quella del 1339. E aggiungono che questi aveva due figli, Galgano ed Ambrogio, il primo dei quali era pittore. Il signor Gaetano Milanesi *Doc. dell' arte Sen.*, vol. I, pag. 168 riporta invece che l'ultima memoria di Duccio è dell'anno 1320; noi a questa ci tenevamo, quando nel Vasari edito dal Sansoni troviamo nuovamente riportato quanto era stato detto innanzi nella nota del Vasari edito dal Le Monnier. Ma dal Rumohr (*Forschungen,* vol. II, pag. 33) come dai *Doc. dell' arte Sen.* del Milanesi (vol. II, pag. 93) apparisce non essere Duccio, come vorrebbe il Vasari, l' autore del pavimento del Duomo di Siena e del disegno per la loggia di San Paolo.

[2] Della flagellazione non resta più che la parte superiore del Cristo alla colonna e qualche traccia dei manigoldi. Nella Deposizione al sepolcro manca in qualche luogo una parte delle figure, con parte del sepolcro e del fondo. Danneggiata è pure la parte inferiore della tavola centrale. I fondi sono dorati a nuovo e gli angeli son pure, in parte, privi del colore. Le figure sono di piccola dimensione.

[3] La prima registrata col N. 24 nel Catalogo rappresenta la Ma-

Siena trovasi un quadro con la Vergine, il Bambino e molte mezze figure di Santi.[1] Sulla cornice, tutta rimodernata, sta scritto: « Del tempo di Matteo di Giovanni » la quale iscrizione evidentemente è stata aggiunta, quand' anche non fosse che la ripetizione della precedente. Se poi con quel Matteo di Giovanni s' intendesse di ricordare il pittore Matteo di Giovanni, il quale visse tra gli anni 1420 e 1495, noi neppure quest' ipotesi crediamo accettevole, poichè la pittura mostra caratteri e maniera che ricordano le opere di Duccio. Il Vasari afferma che Duccio dipinse per diverse chiese di Pisa, Lucca e Pistoia, molte cose che furono lodate e gli acquistarono nome e utile grandissimo.[2] Ma come non n' è rimasta nessuna, così nulla possiamo dire, se non questo: che le tavole indicate dal Tolomei a Pistoia nello Spedale del Ceppo come lavori di lui,[3] non lo possono essere poichè non solo non hanno la maniera sua ma neppur quella della

Pistoia.

donna in trono col Bambino in braccio fra due angeli e i santi Pietro e Paolo. Nella parte inferiore sonvi otto busti di santi, in quella superiore l' incoronazione con Angeli; negli angoli un' Annunziazione e negli sportelli la nascita di Cristo, la sua flagellazione, Cristo con la croce in spalla, la sua crocifissione, la Deposizione dalla croce e la sua sepoltura. La seconda registrata al N. 23 rappresenta la Madonna coi Santi Paolo ed Agostino a destra e i Santi Pietro e Domenico a sinistra. Nei pinnacoli avvi nel mezzo Cristo in atto di benedire, e due angeli per parte.

[1] Nel mezzo è rappresentata la Vergine col Bambino in braccio, con ai lati l' Evangelista e il precursore Giovanni, le Sante Agnese e Maria Maddalena. Superiormente avvi nel mezzo Mosè e David e ai lati, a due a due, i profeti Geremia, Isaia, Daniello e Malachia, oltre i patriarchi Giuseppe, Giacobbe, Jafet ed Abramo. Nelle aguglie è dipinto, in quella di mezzo, il Redentore benedicente colla destra e col libro nell' altra mano fra quattro angeli. Sono tutte mezze figure e la pittura è in molte parti guasta dal tempo, dalla pulitura e dai ritocchi, specie la Madonna e il putto, nelle cui carni vedesi la preparazione verdastra. Le vesti sono rinnovate, come sono ritoccate le carni della Madonna e in molti luoghi ripresi i contorni.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 167.

[3] Vedi Tolomei, *Guida di Pistoia,* pag. 84.

Scuola senese. Egualmente dobbiamo dire delle tre grandi figure al naturale dei Santi Giovanni Battista, Giacomo e Antonio Abate, che trovansi nell'Accademia di Pisa e che sono attribuite a Duccio. Un' altra parte dello stesso paliotto trovasi nella Sala Capitolare del Duomo e rappresenta San Michele combattente col drago, un vescovo e San Ranieri. E benchè stimandolo di Duccio vi sia stata aggiunta più tardi l'iscrizione: « *Opus Ducci Boninsegne filii Senensis ante anno MCCCLVII confectum* » tuttavia si riconosce che nessuna di queste parti è opera di lui, mentre la maniera con cui sono condotte è quella di Lorenzo di Niccolò Gerini.

Pisa.

Manchester.

Nella grande Esposizione di Manchester trovavasi esposto col numero 11 un bel trittico di Duccio, rappresentante la Crocifissione con ai lati, in atto di volare, due angeli piangenti con molto dolore e in basso ai lati della croce le figure della Madonna e di San Giovanni. Su uno degli sportelli è dipinta l'Annunziazione e più in basso la Madonna seduta in trono col Putto, adorata dai quattro angeli che stanno ai lati del trono. Sull' altro la Madonna seduta in trono col Salvatore in atto di benedire, circondati da una Gloria d' angeli con San Francesco nella parte superiore che riceve le Stimate. [1] Un' altra opera autentica di Duccio è a parer nostro una tavoletta, in buono stato di conservazione e rappresentante, con più di venti figure, la Crocifissione di Cristo. [2] Un' altra opera di Duccio trovasi nella Galleria Nazionale di Londra. Rappresenta la Vergine col Putto ed angeli, tra i Santi

Londra.

[1] Questo piccolo trittico che forma parte della raccolta del defunto Principe Alberto d'Inghilterra, fu comprato in Firenze nel 1845 dai figliuoli di Giovanni Metzger, il quale l'aveva acquistato a Siena molti anni prima.

[2] Faceva parte un tempo della raccolta dei quadri del signor Bammeville, dalla quale passò in quella del signor Bromley, dopo la cui morte fu venduta per 250 ghinee al signor Antony, negoziante di quadri in Londra.

Domenico e Caterina d'Alessandria. Nella parte superiore vedesi il Re David con sei altri Profeti.[1] Nella raccolta dei quadri del signor Ramboux a Colonia sul Reno, quello che rappresenta San Giovanni che predica e quello che ritrae i due Apostoli, Pietro e Paolo, mostrano la maniera delle opere di Duccio.[2]

Colonia sul Reno.

Nella raccolta Lombardi Baldi in Firenze vedevasi un tempo un pinacolo, già parte centrale di un quadro, nel quale vi era dipinto il Crocifisso con due angeli ai lati e la Madonna coll'Evangelista nella parte inferiore.[3]

Firenze.

Insieme con Duccio merita menzione particolare il suo contemporaneo Ugolino, della cui vita non abbiamo per altro alcuna autentica notizia, e intorno al quale, così l'affermazione del Vasari che lo dice morto nel 1349,[4] come quella del Baldinucci che la vuole avvenuta dieci anni prima, non sono accettevoli.[5] Nei libri di Biccherna

[1] È in catalogo col numero 566. Questo trittico trovavasi prima a Pisa, donde passò nelle mani dei signori Lombardi Baldi in Firenze, dai quali fu acquistato per la Galleria di Londra, e potrebbe darsi che fosse uno di quelli, di cui ha parlato il Vasari.

[2] Essi sono indicati coi numeri 68 e 70. In questa stessa raccolta le figure dei Santi Giacomo e Giovanni Battista indicati col numero 66 e quelle della Maddalena e di San Domenico indicate col numero 67, sono attribuite a Duccio, ma non son sue e sembrano piuttosto appartenere a Nicola Segna altro pittore senese di quel tempo. Una Madonna con le mezze figure dei Santi Francesco, Chiara, Benedetto, Giovanni Battista e Bernardino, che trovansi nella quadreria di Christchurch a Oxford in una tavola stata esposta a Manchester sotto il numero 11, fu anche attribuita a Duccio, ma l'esecuzione sua ce la chiarisce come opera del Senese Sano di Pietro. Il Della Valle nelle sue *Lettere Senesi* (vol. II, N. 78) ricorda una Madonna col Bambino e con Santi nel convento di Mona Agnese, ed un'altra Madonna nella Sagrestia della chiesa di San Francesco a Siena; pitture che oggi più non si vedono, e delle quali non abbiamo potuto conoscere la fine.

Oxford.

[3] Questo pinacolo era stato collocato sopra una tavola lavorata alla maniera di Neri di Bicci, rappresentante la Madonna in trono col Bambino fra quattro Angeli, con San Francesco che riceve le Stimate; da una parte e dall' altra la Madonna seduta sullo stesso trono con Gesù Cristo.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 22.

[5] Vedi Baldinucci, op. cit., vol. IV, pag. 125.

si trova ricordato come vivente in Siena nel 1317 un Ugolino figlio di Guarnieri, detto Neri, pittore, e nipote di Guido Graziani, l' autore della Madonna in San Domenico di Siena.[1] Ma nel volume delle Gabelle de' Contratti [2] si trova ricordato nel 1324 un pittore, Ugolino di Pietro, e nei ricordi senesi dall' anno 1329 al 55 è data la prova dell' esistenza d' un altro Ugolino di Pietro Veri, orafo senese.[3] Ma come è evidente che quest' ultimo non è quello, di cui scrisse il Vasari, così restiamo egualmente incerti quale sia dei due primi, se l' Ugolino cioè di Guarnieri o l' Ugolino figlio di Pietro; e devesi aggiungere, che di questo pittore Senese, il quale non solo seguiva come Duccio la vecchia maniera, ma l' esagerava, non si hanno a ricercare notizie nella sua patria, ma bensì a Firenze. Il Vasari racconta che Ugolino « tenne sempre in gran parte la maniera greca, come » quello che, invecchiato in essa, aveva voluto sempre » per una certa sua caparbietà tenere piuttosto la ma- » niera di Cimabue, che quella di Giotto, la quale era » in tanta venerazione, e che » durante il suo soggiorno a Firenze dipinse, tra l' altre cose, la tavola dell' altar maggiore di Santa Croce.[4] Dopo quel tempo avvi anche motivo a credere che Ugolino facesse sopra uno dei pilastri di Orsanmichele[5] una Madonna, e siccome la tradizione popolare ed ecclesiastica fa succedere nel 1292 i miracoli operati da questa Madonna,[6]

[1] Vedasi il nostro vol. I, pag. 281.

[2] Vedi Gaetano Milanesi, *Della vera età di Guido* ec., op. cit., pag. 9. Vedasi inoltre la nota 4 nel Vasari, vol. II, pag. 20.

[3] Vedi *Doc. dell' arte Sen.*, op. cit., vol. I, pag. 35, 210, 213.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 20-21.

[5] Vedi Vasari, vol. II, pag. 22, e Giovanni Villani, ultimo capitolo del lib. VII, anno 1292.

[6] Nel centro eravi la Vergine col Bambino fra sei mezze figure di Santi, e nei quadretti della parte superiore vedevansi due mezze figure d'apostoli in ciascuno, nelle sei cuspidi laterali delle mezze figure di

così possiamo press' a poco argomentare del tempo, nel quale Ugolino soggiornava in Firenze. La tavola di Santa Croce rappresentava la Madonna seduta in trono col Bambino fra Santi e Apostoli, e in basso, le scene della Passione di Cristo. Nella tavola di mezzo trovasi la seguente iscrizione:

UGOLINUS DE . SENIS ME PINXIT.

Levato il quadro dall'altare fu collocato in uno dei dormitorii del convento, dove fu visto dal Della Valle,[1] e quando fu venduto, alcune delle sue parti passarono nella raccolta del signor Young Ottley.[2] Venduta questa Galleria, esse passarono nelle mani di parecchi, e noi abbiamo viste tre di tali tavolette con due apostoli ciascuna, due con una figura di Santi e sei parti della base, nella collezione del Reverendo Giovanni Fuller Russell presso Enfield, che le espose a Manchester, e due altre mezze figure in pessima condizione, rappresentanti Sant' Andrea e San Bartolommeo, abbiamo trovate nella raccolta del fu Bromley a Wootton. Nei rispetti delle composizioni, del colorito e della tecnica esecuzione, somigliano alle pitture di Duccio, pur essendo le figure anche più lunghe e mostrando forme più secche ed ossee e movimenti esagerati e violenti. Per metodo induttivo e di comparazione, noi non esitiamo con questi riscontri ad attribuire ad Ugolino due quadri, registrati coi numeri 31 e 37 nella quadreria Ramboux di Colonia sul Reno e rappresentanti

Enfield.

Wootton.

Colonia sul Reno.

Santi e in quella di mezzo dovea esservi stato dipinto il Cristo benedicente. Nella base era dipinta l'ultima cena di Cristo, la sua cattura, la flagellazione, Cristo che porta la croce, la sua crocifissione, la deposizione e il suo seppellimento. Vedi Vasari, vol. II, pag. 21 in nota.

[1] Vedi Della Valle, *Lettere Senesi*, vol. II, pag. 202.

[2] Il dottore G. F. Waagen che vide quella galleria molti anni addietro, descrive quelle parti della tavola che erano in detta raccolta. Vedasi la nota a pag. 21 del Vasari, vol. II, vita di Ugolino.

in mezze figure, l' uno, la Madonna fra quattro santi, e l' altro, il Salvatore benedicente fra quattro angeli. Queste pitture segnano a parer nostro il passaggio dalla maniera di Duccio a quella di Simone e dei Lorenzetti.

Siena.

Nella chiesa dei Servi a Siena avvi un grande Crocifisso attribuito a Stefano Sassetta, pittore senese del XV secolo, ma pei caratteri della pittura a noi sembra un lavoro più antico e della maniera d'Ugolino, al quale ci sembra di poter ragionevolmente attribuire anche il rinnovamento delle teste della Madonna e del Bambino, nella tavola di Guido in San Domenico, [1] poichè esse mostrano una esecuzione tecnica che ricorda più quella di Ugolino, che non del suo compagno Duccio. Così può attribuirsi ad Ugolino anche una tavoletta registrata nella Galleria di Siena col n. 38 rappresentante un crocifisso con le figure della Vergine, dell'Evangelista Giovanni e della Maddalena che si stringe alla croce. [2] Una eguale rappresentazione con maggior numero di figure e coi soliti episodii trovasi in una parte di predella, registrata al numero 212 nella Galleria del Louvre e attribuita a Giotto; ma la pittura ha l' impronta dei lavori sino ad ora esaminati.

Parigi.

Un' altra tavola coi caratteri della Scuola senese, trovasi nella sagrestia di Santa Croce in Firenze; rappresenta la Madonna col Bambino e mostra essa pure la maniera d'Ugolino. [3] La tavola del tabernacolo di Orsan-

Firenze.

[1] Vedasi il nostro vol. I, pag. 281.

[2] I panneggiamenti e l' intera figura della Maddalena sono stati ridipinti.

[3] Nel mezzo sta la Vergine con Gesù in braccio e due Santi per parte, tra i quali San Giovanni Battista e San Francesco, dipinti sino alle ginocchia. Nelle cuspidi di mezzo avvi Cristo benedicente e nelle altre quattro, le mezze figure di San Paolo, Sant'Antonio, San Pietro ed un Angelo. Nella base l'*Ecce Homo*, con dalle parti due Santi e due Sante, tutti in mezze figure. La pittura ha sofferto di pulitura e di parziali ri-

michele, rappresentante in figura colossale la Madonna seduta in trono con quattro angeli per parte e col divin figliuolo sulle ginocchia,[1] era stata creduta opera di Ugolino, mentre a parer nostro è lavoro a lui posteriore; e benchè ricordi in qualche parte la maniera senese, tuttavia ci siamo domandati, vedendola, se non fosse opera invece di Don Lorenzo Monaco. Come abbiamo notato discorrendo di Bernardo Daddi,[2] il signor Gaetano Milanesi fece conoscere come a questo pittore fosse data commissione di dipingere la tavola di Nostra Donna per la chiesa di Orsanmichele, ond' egli crede che questa pittura, la quale ora trovasi sull' altare, ov' è il tabernacolo dell' Orcagna, sia di lui. Un' incoronazione della Madonna con ai lati gran numero di Santi e Sante e in basso un coro di Angeli che suonano varii strumenti, trovasi indicata col numero 1 nella Galleria di Belle Arti in Firenze quale opera di Ugolino Senese e dal Vasari ricordata come già esistente in Santa Maria Novella. Ma essa non può attribuirsi ad Ugolino; e poichè ha i caratteri dei seguaci della maniera di Agnolo Gaddi, così noi rimandiamo il lettore a quel che nella sua vita si disse in proposito.[3] Il Vasari accenna infine ad un'altra tavola con Cristo Crocifisso, la Maddalena, l' Evange-

Galleria dell'Accademia di Firenze.

tocchi, come specialmente si scorge dalle teste della Vergine e del Putto. Il colore è divenuto alquanto arido e secco.

[1] Il Bambino accarezza con la destra la madre e tiene nella sinistra un uccellino. Ai lati vi sono quattro angeli; i due primi inginocchiati tengono con una mano la navicella dell'incenso e coll' altra agitano il turribulo.

[2] Vedasi il nostro vol. II, pag. 430, nota 2 alla vita di Bernardo Daddi, e pag. 463 del tomo II del Vasari edito dal Sansoni.

[3] Vedasi vita di Agnolo Gaddi a pag. 197. Nel Vasari, vol. II, pag. 21, si trova che la tavola di Ugolino, già all'altar maggiore di Santa Maria Novella, al tempo suo si trovava nel Capitolo, dove la Nazione Spagnuola fa ogni anno la festa di Sant' Iacopo. Fu poi tolta di là, per dar luogo ad un'altra pittura di Alessandro Allori, nè si sa che fine abbia fatto.

lista Giovanni e quattro monaci inginocchiati, la quale sarebbe stata ordinata a Ugolino da Ridolfo dei Bardi per la sua Cappella in Santa Croce. [1] Ma anche di questa s' ignora la fine. Nella raccolta del signor Toscanelli in Pisa avvi una tavoletta con Cristo in croce, sei Angeli attorno e in basso ai lati della croce, la Madonna con San Giovanni. Essa ha qualità che ricordano i lavori di Duccio e di Ugolino, ma vedendola ci lasciò incerti a quale dei due possa veramente attribuirsi. [2]

Pisa.

Un altro pittore contemporaneo che seguendo la vecchia tradizione della Scuola senese ha piuttosto affinità con Ugolino anzi che con Simone e i Lorenzetti, è Segna di Bonaventura, del quale raccontasi che fra gli anni 1305-1306 abbia lavorata una tavola per la Biccherna. [3] Uno però dei suoi migliori lavori, noto da poco tempo e collocato sopra un altare nella chiesa di Castiglion Fiorentino, è una Madonna più grande del vero seduta in un gran seggiolone col Bambino ritto in piedi sulle ginocchia, tre Angeli per parte e le figure del pontefice San Gregorio e San Giovan Battista ai lati. Sul davanti, in piccole proporzioni, sonvi le figure dei committenti, e più in basso la seguente iscrizione:

Castiglion Fiorentino.

HOC OPVS PINXIT SEGNA SENENSIS. [4]

La Madonna, il cui insieme della figura ha svelte

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 22.

[2] Le vesti della Madonna sono state restaurate.

[3] Nel Vasari, vol. II, pag. 165 in nota, si afferma, che le figure dei Santi Ansano e Galgano, state poi trasportate dal Palazzo Pubblico nella Galleria Comunale, facevano parte di questo quadro. Nel catalogo invece della Galleria ove sono indicate coi numeri 26 e 27, si dice invece, che provengono bensì dal Palazzo Comunale, ma che formavano parte d' un quadro dipinto da Segna per il Concistoro nel 1314.

Galleria di Siena.

[4] Quando vedemmo la prima volta questa tavola, aveva in basso sulla cornice una striscia di legno dipinto o dorato, tolta la quale fu posta allo scoperto l'iscrizione riportata.

proporzioni, viso ovale, larga la fronte e piccolo il mento, mostra negli occhi una certa regolarità di linee. Il naso ha però lungo, appuntato e sul finire depresso; il collo piuttosto magro, ma regolare, magre le mani, ed ugualmente lunghe le dita, difettosi i piedi e le congiunture. Le vesti coprono con facili pieghe la figura, e sono lumeggiate con tratti d'oro. Il Putto, col consueto grazioso movimento della Scuola senese,[1] ha fattezze meno infantili, quantunque abbia paffuto il viso e carnose le labbra. Ha fronte alta e spaziosa, occhi grandi e molto aperti, naso corto con larghe narici e il capo coperto da folti e ricciuti capelli. Le forme della figura sono piuttosto ragionevoli, e quantunque le estremità e le congiunture siano sempre le parti più difettose, tuttavia il gruppo nel suo insieme non manca di una certa maestà. Le figure degli Angeli, due dei quali s'appoggiano alla spalliera del trono, non solo hanno tipo antiquato, ma sono la parte più difettosa del quadro.[2]

I Santi Gregorio e Giovanni Battista hanno le forme della persona assai esili, e mostrano inoltre il vecchio e consueto tipo, con le sue forme angolose proprie dei pittori Senesi di quel tempo. Il colorito, benchè fuso, non ha la vaghezza delle tinte e la vigoria già notata nei lavori di Duccio e d'Ugolino, e che vedremo migliorare con Simone e più coi Lorenzetti, mentre nelle carni ha qualcosa di smaltato e di vitreo secondo l'uso bizantino. Hanno tinte che tendono al verdastro e piuttosto crude, mentre i toni delle vesti forti e opachi nella tinta sono

[1] Sorretto sulle ginocchia dalla madre, mentre guarda lo spettatore, tira a se colla destra il velo che dalla testa della madre le scende ai lati, e coll'altra tiene il ricco pannolino che lo ricopre.

[2] Quelli a sinistra sono molto danneggiati.

alquanto interi.[1] Il nome dei quattro devoti sono: Mona Vanna, Goro di Fino, Fino di Bonagiunta e Mona Miglia. Questi caratteri della pittura del Segna gli abbiamo riscontrati in una tavola rappresentante una Madonna col Putto in braccio, che vedevasi sopra la scala al primo piano del convento di San Francesco a Castiglione Aretino. La Madonna non manca di grazia; ma è curioso e non bello il modo, con cui sorregge il Bambino, il quale, ricoperto in parte da un panno bianco, sta colla gamba sinistra a cavalcioni del braccio della madre. Alquanto scorretto nel disegno, ha la figura troppo grave e troppo alta. Il colorito del quadro è piuttosto debole e le figure sue difettano così di rilievo come di modellatura.[2]

Chiesa di San Francesco.

Può appartenere al Segna anche un gran Crocifisso che trovasi in Arezzo nella chiesa di Santa Fiora. In cima alla croce avvi il busto del Padre Eterno benedicente, e ai lati entro due altri rosettoni quelli della Madonna e di San Giovanni. La lunga, magra e ossuta figura di Cristo, non ha tipo che piaccia e per le forme come pel modo con cui pende dalla croce si può argomentare che deve essere opera d' un seguace di Duccio o di Ugolino. Anche le mezze figure ai lati e la forma stessa della croce coi suoi particolari rosettoni alle estremità, lo rivelano un lavoro della Scuola senese. Il colore delle carni del Cristo è caldo, ma giallastro e nelle ombre verdastro-scuro. E quantunque il tono del colore delle vesti delle tre mezze figure sia piuttosto forte e lumeggiato con oro, riesce tuttavia alquanto monotono. Tutte le figure hanno assai scarso rilievo, e il dipinto in alcune sue parti ha sofferto per pulitura. Nell' Acca-

Arezzo.

[1] In parte questo difetto si deve attribuire ai danni patiti ed alle cattive vernici.

[2] È poco più di mezza figura, di grandezza maggiore del naturale.

demia di Siena trovasi registrata al n. 25 una tavola con quattro mezze figure, rappresentanti la Vergine, San Giovanni, San Paolo ed un Santo Frate. Sulla spada di San Paolo si legge: Siena.

SEGNA ME FECIT. [1]

Le figure ed i movimenti, specie quello della Madonna, sono piuttosto gentili; però le forme hanno qualcosa di stentato e di povero. Facile è il panneggiare, ma i colori delle vesti lumeggiate con oro sono scuri, bassi di tono e di tinta giallastra nelle carni, le quali hanno però in qualche lor parte sofferto anche per una cattiva pulitura, come più che altrove si nota nella figura di San Giovanni. Nella Galleria Nazionale di Londra trovasi una tavola ben conservata, rappresentante Cristo in croce con la Vergine e San Giovanni, la quale ci sembra giustamente attribuita al Segna, poichè ha tutte le qualità particolari a lui. [2] L'ultimo ricordo che noi abbiamo dei lavori del Segna, è del 1317, nel quale anno prese a fare la tavola dell'altar maggiore per la chiesa di Lecceto. [3] Nella raccolta Toscanelli a Pisa abbiamo notato coi caratteri del Segna una mezza figura di un Santo Vescovo in atto di benedire; e nella chiesa di San Francesco a Lucignano in Valdichiana, una tavola d'altare con la Vergine ed il Bambino, e sopra la porta, che mette alla Sagrestia nella chiesa dei Servi di Santa Maria in Siena, una tavola rappresentante

Londra.

Pisa.

Lucignano.

Siena.

[1] Sono i resti d'una tavola trovata nella chiesa dell'Abbadia di San Salvatore della Berardenga, stati donati dal cardinale Anton Felice Zondadari.

[2] È registrata col N. 567 ed era nella raccolta Vanni di Siena, dalla quale prima d'essere comperata per la Galleria di Londra passò a far parte della collezione Lombardi-Baldi.

[3] Vedi Gaetano Milanesi, *Storia dell'Arte Toscana*, op. cit., pag. 46.

la Madonna col Bambino in braccio, pur ci sembrarono lavoro del Segna.[1] Per mettere fine alla enumerazione dei quadri che mostrano la maniera dei seguaci d' Ugolino e del Segna, dobbiamo ricordare anche un Crocifisso in assai cattiva condizione, con le mezze figure del Padre Eterno, della Madonna e di San Giovanni, indicato col n. 33 nella Galleria di Siena e che rammenta assai quello esistente nell' Abbazia di Santa Fiora in Arezzo. Nel Catalogo si domanda, se mai non fosse questa quella croce stessa eseguita nel 1305 da Massarello di Giglio per la Cappella dei Nove nel Palazzo Pubblico; ma le qualità della pittura ce la fanno credere di data più recente, com' è più recente una Madonna col Putto collocata in questa stessa Galleria e attribuita allo stesso autore.[2] Nel Seminario Vescovile di Pienza abbiamo veduto un Crocifisso, assai danneggiato, dipinto nella maniera delle opere or ricordate, le quali ci rammentano invece la maniera di Niccola Segna, di cui avvi nella Galleria di Siena un Cristo in croce con la seguente iscrizione:

Pienza.

Siena.

NICHOLAVS SEGNA FECIT HOC OP. A. D. M.CCC.XLV.

Quantunque ci troviamo ormai verso la metà del secolo XIV, essa è tuttavia un' opera assai dozzinale con le qualità che la Scuola aveva al principio del secolo, se ne togli il modo meno contorto, col quale Cristo è

[1] È un dipinto ridotto assai male, specie nelle carni della Madonna che sono quasi interamente rovinate. Le figure son quasi della grandezza naturale. Il Bambino tiene colla destra il manto rosso, dal quale è in parte ricoperto.

[2] Era indicata col N. 24 nel vecchio catalogo, nel quale dicevasi che si credeva fosse la tavola dipinta da M. Gilio nel 1249 per San Pellegrino, e che dal Curato di quella chiesa fosse donata all'ab. Ciaccheri. Presentemente essa è indicata col N. 28 e attribuita ad autore ignoto. Del pittore Gilio abbiamo avuto occasione di parlare nel vol. I, a pag. 278.

dipinto. Essa dimostra ad ogni modo che il figliuolo fu certo meno abile del padre.

In questa galleria si vedono pure alcuni altri dipinti con le qualità di quelli di Niccolò, ma attribuiti ad artista ignoto. Fra essi van noverati due dossali d'altare e una tavola, registrati coi n[i] 29, 30 e 31. Il primo dossale rappresenta San Benedetto, San Michele Arcangelo, San Bartolommeo e San Niccolò con altri santi; il secondo, la Madonna col Putto tra i Santi Francesco, Giovanni, Stefano e Chiara, con altri santi nelle gugliette. La tavola rappresenta San Bartolomeo in mezza figura con due altre mezze figure di Santi nella parte superiore.

Borgo San Sepolcro.

Nella sagrestia della chiesa di Santa Chiara a Borgo San Sepolcro abbiamo veduto una tavola d'Altare, la quale ricorda assai la maniera di Niccolò Segna, che in questo dipinto si mostrerebbe un debole seguace dei fratelli Lorenzetti, da lasciarci quasi credere che fosse stato a lavorare anche con quei maestri. In questa tavola abbiamo nel mezzo la Resurrezione di Nostro Signore, con ai lati San Benedetto, Santa Agnese, San Giovanni Evangelista e Santa Elisabetta d'Ungheria. Superiormente vi sono due figure di Santi e Sante per parte, mentre manca la tavola di mezzo. Le storiette della predella, rappresentanti cinque fatti della Passione di Cristo con alcune figure di Santi che facevano parte delle cimase o aguglie, si trovano oggi sul davanti della cantoria nella chiesa.

Colonia sul Reno.

Qua e là nelle diverse gallerie abbiamo veduto altre pitture colle qualità dei lavori di Niccolò Segna, ma attribuite a pittori Senesi di maggior merito. Basterà ricordare come in quella di Colonia sul Reno i quadri coi numeri 66 e 67 provenienti dalla raccolta Ramboux e rappresentanti, l'uno, i Santi Giacomo e Giovanni Battista, e l'altro Santa Maria Maddalena, sono indicati

come lavori di Duccio, mentre altre tavolette con figure di Santi e di Sante indicate coi n. 38, 39, 40 e 41, sono attribuite al Lorenzetti. Si trova memoria di un altro pittore figlio del Segna, di nome Francesco, il quale nel 1339 fece un dipinto per la Loggia del Palazzo del Comune al Bagno di Petriuolo,[1] ma di lui non sappiamo altro.

[1] Vedi Gaetano Milanesi, *Storia dell'Arte Toscana,* scritti varj, op. cit., pag. 46.

—

## CAPITOLO SECONDO.

### SIMONE MARTINI.

---

Come il Petrarca stemperò in dugento sonetti le ideali bellezze della sua Laura e vinto dall'affetto per le perfezioni sue la collocò in cielo, così Simone compiè il poeta rappresentando col lenocinio della forma l'ideale ritratto di quella feconda inspiratrice di versi. E al pittore, forse soverchiamente studioso delle grazie e della femminile bellezza, fu talmente grato il poeta da scolpirne il nome nei suoi versi immortali [1] e da ricordarlo nel suo testamento. [2] Nelle sue lettere dice « che ha conosciuto due pittori d'ingegno ed eccellenti, Giotto di Firenze, la cui fama tra i moderni è grande, e Simone da Siena. » [3] Nacque Simone nel 1283 [4] da Martino del popolo di Sant'Egidio, e nel gennaio del 1324 prese in moglie Giovanna figlia del pittore Memmo di Filippuccio. [5] Questa sua parentela colla sorella del pittore

[1] Vedi *Le Rime* di Francesco Petrarca, vol. I, Son. XLIX, edizione 4ª, Milano, 1834, pag. 57.

[2] Vedi vol. I, di questo nostro lavoro: Vita di Giotto, pag. 587-588, e Vasari, vol. I, pag. 335 e 336. L'intero testamento si può vedere in Paolo Manuzio; annotazioni di J. H. Acker, Rodolstadt, 1711, pag. 7.

[3] Vedi *Epist.* 17, lib. V.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 96 e 98.

[5] Vedi *Doc. dell' Arte Sen.*, vol. I, pag. 216, in nota. Nel Vasari edito dal Sansoni, tomo I, pag. 561, si afferma invece avvenuto il matrimonio nel 1323.

Lippo trasse in errore il Vasari che lo chiamò Simone Memmi battezzandolo inoltre per un pittore della Scuola di Giotto, [1] mentre la maniera sua lo dimostra figlio e figlio assai legittimo della Scuola senese. Senza negare che i due grandi Pittori delle due Scuole rivali si siano potuti conoscere e senza neppur contraddire l' altra asserzione dell' andata di Simone a Roma, noi possiamo credere che il Vasari ha veramente errato nel fare di lui un discepolo di Giotto, quando invece fino dai primi suoi lavori noi lo vediamo abile seguace della Scuola senese e della maniera di Duccio e di Ugolino.

Palazzo Pubblico di Siena.

La gran sala del Consiglio nel Palazzo Pubblico di Siena è adorna di un affresco chiuso da una finta cornice con busti di Santi entro medaglioni, i quali si alternano nell' ornato con gli stemmi del Comune e del popolo di Siena. Rassomiglia il dipinto a un immenso arazzo, e benchè le figure abbiano proporzioni maggiori del vero, è condotto a guisa di miniatura. Sotto un ricco baldacchino, le cui lunghe aste sono tenute da San Paolo, San Giovanni Evangelista, San Giovanni Battista, e San Pietro, siede nel mezzo sopra ricco ed elegante trono la Vergine Maria con la corona in capo, di sotto alla quale le scende ai lati e lungo le spalle un velo. Ha la veste dorata e come il manto finamente ricamata, stretta al seno da un ricco fermaglio. Sostiene con bel garbo, diritto in piedi

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 87. Questa gratuita affermazione del Vasari ha trovato un ardente seguace nel Baldinucci, il quale, pur di difenderla, non ha esitato di far nascere Simone assai prima. (Vedi Baldinucci, op. cit., vol. IV, pag. 240.) Il Rumohr invece è disposto a credere questo solo, che l' esempio di Giotto, cioè, lo abbia condotto a modificare l' antico tipo per dare alle sue figure maggiore verità di forme e varietà d' espressione, cosa che fino a un certo limite può anche essere ammessa, quantunque nelle sue opere abbia Simone cercato sempre, più che d' accostarsi alla Scuola fiorentina, di mantenersi devoto a quella Senese. Il Ghiberti non lo fa scolare di Giotto, ma dice invece che « Maestro Simone fu nobilissimo pittore molto famoso. Tengono i pittori senesi fosse il migliore. » Ghiberti, *Comm. al Vasari*, pag. XXV.

sopra uno de suoi ginocchi, il Bambino, il quale benedicendo con la destra tiene nell' altra mano un foglio dispiegato con le parole,

DILIGITE JVSTITIAM, QUI IVDICATIS TERRAM,

per ricordare ai maggiorenti l' imparzialità dei giudizi nell' amministrazione della giustizia. [1] Se questo gruppo è pieno di grazia, e per quei tempi è lavoro certamente commendevole, è però anche necessario riconoscere ch' esso non riproduce tutta la severità del tipo arcaico così spiccato nelle « Maestà » dei predecessori suoi, e che, pur migliorandolo, lo stesso Giotto seppe mantenere, non ostante i progressi da lui fatti fare all' arte. Da un lato del trono vedesi prima la figura incoronata di Santa Caterina, la quale con le braccia conserte guarda la Madonna. Sul davanti è rappresentato San Giovanni Battista, che mentre sostiene con una mano l' asta del baldacchino, accenna con l' altra alla figura del Bambino. I lineamenti suoi sono severi e il tipo suo è quello tradizionale, dai lunghi e ricciuti capelli, cioè, che gli scendono lungo le spalle e dalla folta, lunga e ricciuta barba, che si allarga a ciocche sul petto.

Succede a lui la figura dell' Arcangelo Michele, che in atto d' offrire alla Madonna un fiore che ha nella destra, solleva alcun poco con la sinistra mano il lungo manto che lo ricuopre. Se il movimento suo non manca di una certa grazia, non è neppur privo d' una tal quale ricercatezza e attitudine studiata, come ha tipo e qualità volgari con forme piuttosto grosse e tarchiate. Anche San Pietro è rappresentato di fronte, tenendo colla sinistra mano l' asta del baldacchino e le chiavi coll' altra. Esso ha il solito tradizionale tipo senese, dalle forme,

[1] Anche il Bambino veste una tunichetta e un manto dorati e ricamati, come sono dorate e finamente ricamate le aureole.

cioè, molto spiccate e grosse, e dal movimento alquanto squilibrato. Altre figure di Santi e di Angeli riempiono lo spazio posteriore, fra le quali è notevole per espressione graziosa quella di Santa Agnese, la quale chinando con bel garbo alcun poco la testa, guarda con occhio affettuoso il gruppo della Vergine col Bambino. Tiene nelle mani uno scudetto con sopra dipinto l'agnello con la bandiera. Dall' altra parte havvi presso il trono un' altra bella figura di Santa con la corona in capo, nell' atteggiamento stesso di Santa Caterina che le sta di contro. Sul davanti, girata alcun poco, vedesi quella severa di San Giovanni Evangelista dalla lunga e folta barba, il quale, reggendo con la destra l' asta del baldacchino, tiene con l' altra mano un libro. Succede un' altra figura d'Arcangelo che è delle migliori del dipinto, la quale, con un fiore nella sinistra, piega l' altra mano sul fianco. Ultima è quella di San Paolo con la spada alzata in una mano e coll' altra appoggiata all' asta del baldacchino.[1]

Dietro a queste vedonsi come dall' altra parte parecchie figure di Santi mescolate con altre d' Angeli, distinguendosi fra le prime quella graziosa della Maddalena, che tiene con assai buon garbo il vaso dell' unguento. Sul davanti del trono avvi inginocchiato un Angelo per parte, in atto d' offerire alla Madonna un canestro di fiori. E subito dopo, come si è visto nel quadro di Duccio, sono rappresentati in ginocchio, due per parte, coi rotoli in mano in atto di pregare, i Santi protettori della città.[2] Nella parte superiore della finta cornice, sta nel mezzo entro un tondo il busto del Redentore in atto di bene-

[1] Manca quasi intieramente del capo e del colore nelle altre parti.

[2] Sono i Santi Savino, Ansano, Crescenzio e Vittore. Le figure staccano sopra un fondo azzurro macchiato e in alcuni luoghi quasi nero. In cattiva condizione sono ridotti così il rosso con stelle della parte interna, come la ricca stoffa dei fiocchi del baldacchino e gli stemmi del Comune e del Popolo collocati fra l' ornato.

dire, con ai lati le mezze figure di Mosè, David, Isaia e Giacobbe, alternate cogli stemmi del Comune e del Popolo. Agli angoli stanno i busti degli Evangelisti, e nei lati altre tre mezze figure, rese quasi irreconoscibili dai danni patiti. Sul primo gradino del trono leggesi la seguente iscrizione:

LI ANGELICHI FIORECTI, ROSE E GIGLI,
ONDE S' ADORNA LO CELESTE PRATO,
NON MI DILETTAN PIV CH' È BUON CONSIGLI.
MA TALOR VEGGIO, CHI PER PROPRIO STATO,
DISPREZA ME E LA MIA TERRA INGANNA;
E QUANDO PARLA PEGGIO, È PIÙ LODATO,
CON CIASCHEDUN CUI QUESTO DIR CONDANNA.

RESPONSIO VIRIGINIS ET DICTA SANCTORUM.

DILETTI MEI, PONETE NELLE MENTI,
CHE LI DEVOTI VOSTRI PREGHI ONESTI,
COME VORRETE VOI, FARÒ CONTENTI.
MA SE I POTENTI A' DEBIL FIEN MOLESTI,
GRAVANDO LORO O CON VERGOGNE O DANNI,
LE VOSTRE ORAZION NON SON PER QUESTI,
NÈ PER QUALUNQUE LA MIA TERRA INGANNI.

E più sotto, e sempre sulla finta cornice, avvi entro un nimbo a sette lati un busto di donna con due teste coperte da una sola corona e colle quali vuolsi rappresentato il vecchio e il nuovo Testamento, significato dai due diversi volti, presso cui sta scritto « LEX VET. » da una parte e « LEX NOV. » dall'altra; cioè, Legge vecchia e Legge nuova. Sopra ciascun lato del nimbo sta scritto il nome d' una delle Virtù cardinali e d' una delle teologali. La figura senile tiene nelle mani una pergamena,

sulla quale sta scritta la parola « DECALOGO » e la giovanile un' altra pergamena, con l' indicazione dei sette Sacramenti. Dalle parti è dipinta la moneta senese nel suo diritto e nel rovescio con l' iscrizione « SENA VETVS CIVITAS VIRGINIS » e nell' altra l' *alfa* e l' *omega*, *principium et finis*. Fra l' ornato e dentro tondi sono rappresentati i quattro Dottori della Chiesa, dei quali uno è quasi interamente scomparso. [1] Più in basso e nel mezzo abbiamo, in gran parte manchevole, la seguente iscrizione:

MILLE TRECENTO QUINDICI VOLTE ERA. . . .
ET DELIA AVIA OGNI BEL FIORE SPINTO. . . .
ET IUNO GIÀ GRIDAVA I' MI RIVOLLO. . . .

Da una parte trovasi una medaglia rappresentante la Vergine col Bambino in braccio che tiene la destra sul globo e un libro nella sinistra mano. In ciascun lato è dipinto inginocchiato un angelo che regge un candeliere col cero acceso, e sotto i piedi della Madonna un drago. Sul margine della medaglia è scritto « SALVET VIRGO SENAM VETEREM QUAM SIGNAT AMENAM, » che era la forma e la leggenda dell' antico sigillo della Repubblica. [2]

Più in basso e nel mezzo della terza iscrizione, rimangono soltanto le seguenti parole S.... A MAN DI SYMONE... le quali non devono essere lette, come pretende il Romagnoli per « Ser Mino di Simone, » ma, come osserva giustamente il signor Gaetano Milanesi per « se la man di Simone. » [3] Questo grande affresco, del quale non ci parve inutile dare particolareggiata descrizione, è indubbia-

[1] Quelli che ancora si vedono sono, San Girolamo, San Gregorio e Sant' Agostino.

[2] Il rovescio di questa medaglia doveva trovarsi dipinto dall' altra parte, da cui la pittura è scomparsa.

[3] Vedi *Storia dell' Arte Toscana*, scritti varj, pag. 131.

mente un lavoro di Simone, a cui più tardi egli pose nuovamente le mani per rifarne una parte, la quale a parer nostro si riconosce nelle teste dei due angeli che inginocchiati offrono i fiori, nei quattro santi protettori della città, nel trono e nelle figure della Madonna, del Putto e delle due prime Sante ai lati del trono.[1]

Non può negarsi a parer nostro che tali innovazioni siano state portate da quella stessa mano che anteriormente dipingeva il quadro, poichè se in esse è facile scorgere un miglioramento, è anche agevole dimostrare come siano state eseguite e condotte, benchè in momento diverso, con la stessa maniera e l'identica esecuzione tecnica, da ricordare perfettamente le opere condotte a compimento dallo stesso Simone contemporaneamente al restauro.

Il busto di Cristo benedicente, come quello che non fu rinnovato e appartiene sempre alla prima e originale

[1] In queste parti si osservano tipi e qualità più gentili e una lavorazione migliore. Crediamo inoltre che siano state rifatte dallo stesso Simone la figura allegorica della Prudenza, i busti dei Dottori, degli Evangelisti e d'una parte di quelli dei Profeti, poichè queste figure presentano, in comparazione delle altre, un notevole miglioramento, così nello studio più vero e nel disegno più esatto delle forme, come nei tipi più giovani. Anche la forma del trono apparisce più nuova ed anche più elegante per le sue aguglie ricche d'ornato e finamente lavorate. Ma dopo quel tempo altri danni ebbe a patire, poichè vedesi già in parte scomparso il colore delle vesti dei Santi Ansano e Savino. Ripassata con colore fu la veste dell'Angelo ad essi vicino, e scolorite quelle degli altri due Santi, l'ultimo dei quali ebbe ripassata da nuovo colore la testa. Anche nella parte inferiore del dipinto, alcuni dei busti nei medaglioni sono ridotti ai soli contorni, od alla sola preparazione scuro brunastra. Il fondo e la cornice mancano d'una parte del loro colore, le figure dei Santi attorno al trono furono ritoccate, e la testa e le mani di San Pietro ridipinte. Ma come questo restauro eseguito nel secolo XV non è stato l'ultimo, ma altri successivamente dovettero esser fatti, così noi non procederemo più innanzi nel forse troppo minuto esame intrapreso, restringendoci a dichiarare come ai danni delle restaurazioni debbansi ora aggiungere quelli che visibilmente furono cagionati dall'umidità, cui andò immancabilmente esposto questo locale.

pittura, svela manifestamente il vecchio tipo e la vecchia forma già osservata nei lavori di Duccio e Ugolino, per quanto Simone gli abbia data espressione meno severa, aspetto più giovane, movimento più naturale e forme men gravi, in comparazione di quanto erasi fatto dai pittori che lo precedettero. La stessa osservazione vale anche per le figure degli Apostoli, degli Arcangeli e d' altri Santi, in cui il vecchio tipo è mantenuto, mentre le figure e le teste rinnovate da Simone hanno maggior grazia, forme più svelte e qualità migliori, come può osservarsi in quelle delle Sante collocate ai lati del trono, per le quali è manifesto il progresso fatto da Simone nell' arte, da quando prese a dipingere la prima volta questa parete a quando ebbe a fare aggiunte alla pittura e restaurarla.

La più esatta significazione di questa differenza è per noi la figura della Vergine e del Bambino, che sono la miglior parte del dipinto. La prima, con la sua forma più del consueto elegante e piacevole, coi lineamenti regolari e l' espressione piena di dolcezza; e il secondo paffutello e ricciuto, con fronte ampia, guancie pienotte e tondeggianti, bocca piccola, tumide labbra e sguardo più del consueto benevolo e sereno, ci ricordano le forme rimaste poi tradizionali dopo Simone e mantenutesi fino a Taddeo di Bartolo, altro artista senese fiorito tra il finire del secolo XIV e la prima metà del successivo.

Ma se con Simone la Scuola senese si mostra alquanto modificata, e le forme dell' arte son fatte più giovani e piacenti, è necessario riconoscere che egli aiutò tale mutamento con la ricchezza maggiore degli accessorii, delle vesti e degli ornati, metodo assai più conforme al gusto della Scuola bizantina che non a quello della Scuola italiana rappresentata da Giotto.

Ma di questa particolarità della Scuola senese ab-

biamo già altrove accennato e n' abbiamo riprova maggiore dal quadro in esame, dove nel fermaglio del manto della Madonna si vede mantenuto il costume d' incastonare nella doratura pezzi di vetro, per simulare pietre preziose. Un' altra particolarità della Scuola è il modo di trattare le aureole, le quali non soltanto sono dorate, ma sono nel rilievo lavorate a ricco fogliame, di mezzo al quale spiccano talvolta testine d' Angelo.[1]

E se compariamo le opere di Duccio con quelle di Simone, non possiamo non riconoscere come rispetto al secondo sia stato Duccio artista più grande di quanti furono prodotti dalla Scuola senese. Anche la maggior grazia data alle forme e all' espressione delle figure femminili in comparazione di quelle maschili, se rappresenta una delle qualità comuni ai due pittori, ricorda ancora come essa non faccia che secondare la tendenza della Scuola, la quale ha sempre studiatamente cercato l' armonia del contrasto, correggendo l' eccessiva austerità d' espressione e la gravità di movimento date alle figure dei Santi, con una tenerezza egualmente eccessiva data a quelle delle Sante. Ma il difetto osservato in Duccio, di non saper giustamente distribuire la composizione, si ripete anche in questo lavoro di Simone, nel quale senza forse è messo più in evidenza dalle maggiori proporzioni date alle figure e dalle parti rifatte, le quali, se prese isolatamente rappresentano un miglioramento in confronto della primitiva pittura, riescono però effettivamente a turbare l' equilibrio nel tutt' insieme del quadro. Quantunque il Ghiberti attribuisca questo dipinto a Simone,[2] altri espressero un' opinione diversa

[1] Una esecuzione molto accurata e diligente si riscontra in tutto il lavoro, il quale, per il cattivo stato di conservazione, ha molto perduto del suo carattere primitivo. Là dove l' intonaco è caduto, si ritrova che una tinta rossastra scura indica i contorni e le ombre.

[2] « Di sua mano (cioè di Simone) è nel Palazzo, in una sala, una

e ne vogliono autore quel Mino che lavorava negli anni 1293 e 1305, e che giusta un documento[1] dipinse nel 1289 nella sala Consigliare del Palazzo Pubblico di Siena una Madonna con altri Santi, ricevendo in compenso una somma pari a quella che fu data a Simone nel 1320, come vedremo più innanzi, pel restauro e le aggiunte da lui fatte al dipinto da noi esaminato.

Ma senza fermarci all'osservazione pregiudiziale, che l'arte senese trovavasi, cioè, nel 1289 a ben diverso stadio da quello indicato da questo affresco, il quale, per le sue qualità artistiche si accosta molto all'altra tavola dipinta da Simone nel 1320 per la chiesa di Santa Caterina in Pisa ed è fra le migliori opere di lui, noi crediamo d'avere ragioni bastevoli a negare l'affermazione dei secondi, e accettare invece interamente quella del Ghiberti.

Sulla piazza pubblica di Siena esisteva nel 1288 un edifizio chiamato il Palazzo del Bolgano, adoperato come magazzino d'olio e sale, nei cui piani superiori abitavano il Magistrato della Zecca e il Podestà. Risulta da documenti della Compagnia della Biccherna[2] che ai 12 gennaio 1288 fu deliberata la sua trasformazione in palazzo pubblico, al quale intendimento furono espropriate e comperate fra il 1288 e 1297 le case attigue. Nel 1297 l'edifizio fu rimodernato e specialmente ingrandito in quella parte, che prima era occupata dalla Camera

Nostra Donna col Fanciullo in collo, e con molte figure intorno, molto meravigliosamente colorita. » Vedi Ghiberti, *Secondo commentario*, pagine xxv, in Vasari vol. 1.

[1] « 1289. XII Agosto jtem XVIII Libras magistro Mino pintori pro suo salario quia depinxit Virginem Mariam et alios sanctos in palatio Communis in Consilio; pro complemento XXVII librarum quas debebat habere pro dicto opere (Biccherna, uscita ad annum) » in Gaetano Milanesi *Della vera età di Guido pittore senese*, op. cit., pag. 9.

[2] Questi documenti ci furono comunicati dal nostro amico avvocato Regoli di Siena.

del Consiglio. Da questo solo ci par chiaro, che quando Mino dipinse nel 1289 la sua Madonna e nel 1295 Guido Graziani la propria, essi non potevano lavorare nella sala del Consiglio quale fu ridotta più tardi. Ma come risulta che fino dal 1284 il Magistrato di Siena teneva consiglio nel palazzo Bolgano, così noi crediamo che la Madonna di Mino deve essere stata dipinta nella vecchia sala e andata distrutta con le successive fabbricazioni. Tizio infatti nella inedita sua *Storia di Siena* afferma, che tali lavori ebbero compimento nel 1299, in cui fu data alla sala la sua forma presente. E che allora essa non fosse ancora decorata del dipinto, del quale discorriamo, lo provano i lavori e i mutamenti, che senza alterarne la forma furono compiuti nel 1311 nella parete, sulla quale trovasi il dipinto. Infatti sotto l' intonaco della finta cornice a destra sono evidenti i segni d' una porta ad arco larga più di due piedi, stata prima aperta e poscia murata e coperta dall' intonaco, sul quale dipinse Simone nel 1315. E la traccia d' un' altra porta larga quasi il doppio ed anch' essa murata si vede sotto l' intonaco, dove oggi trovasi l' iscrizione con la data, nella quale il dipinto fu eseguito.

Quando mancassero altri argomenti per dimostrare che prima di quei mutamenti e di quel tempo non poteva esservi stata dipinta la Maestà da noi esaminata, si potrebbero invocare i documenti, [1] dai quali è provato che nel 1321 furono pagate a Simone 26 lire per la rinnovazione d' una parte del dipinto. E ai critici, a cui sembrasse troppo scarsa la misura di sei anni per rendere necessario un restauro, si potrebbero ricordare le ragioni date dal signor Milanesi e specialmente i danni cagionati dallo spandersi dell' umidità prodotta

[1] Vedi *Doc. dell' Arte Sen.*, vol. I, pag. 217.

dal deposito di sale esistente nella sala del piano sottoposto.

Il dottore Gaye dà molta importanza a una petizione stata fatta nel 1316 per sottrarre le pitture esistenti nella abitazione del Podestà agli effetti perniciosi del fuoco e del fumo. Ma il Gaye vuole che questa sala fosse l'abitazione del Podestà, mentre è oggi dimostrato che essa era altrove come, del resto, è assai naturale non fosse adoperata a tale uso la sala destinata alle deliberazioni e alle sentenze del Magistrato cittadino. [1]

Nè vi ha dubbio che appunto verso il 1315 Simone si fosse già guadagnata la reputazione di valente maestro, quando si voglia ricordare, come Roberto di Napoli duca di Calabria, che ebbe nel 1305 il comando della milizia fiorentina, si facesse fare da lui, dopo la morte di Luigi Vescovo di Tolosa avvenuta nel 1295, il proprio ritratto, che trovasi oggi a Napoli nella chiesa di San Lorenzo Maggiore e del quale discorreremo più innanzi.[2] Documenti autorevoli dimostrano, che nel 1320 frate Pietro del Convento di Santa Caterina di Pisa ordinò a Simone un quadro per l'altar maggiore di quella chiesa. [3] Questo lavoro reso anche più certo dalla firma

Pisa.

[1] Vedi Gaye, *Carteggio*, nel sup. vol. II, pag. 429.

[2] Un'ordinanza del Re Roberto di Napoli [Reg. Rob., reg. 1316, B. pag. 255] è riportata dallo Schültz [*Den Kmäler,* ub sup. III, pag. 165] dettata da Casasana *apud Castrum maris de Stabia July* 23, 1317, colla quale assegna a Simon Martini, cavaliere, un'annua provisione di 50 once d'oro, da prelevarsi dalla gabella del sale del Principato e di Terra di Lavoro. Noi, come osserva anco lo Schültz, non sappiamo se tale ordinanza si riferisca al nostro pittore Senese o a qualche altra persona.

[3] « Frater Petrus conversus Tabolam pretiosam procuravit fieri majoris altaris, » così la Cronaca del Convento di Santa Catterina de Pisis riportata nell'*Archivio Stor.*, vol. VI, pag. 500. Il Bonaini conferma il fatto a pag. 38 delle sue Memorie inedite togliendolo dagli annali manoscritti del convento « Frater Petrus etc. Ipso etiam urgente et instante tabula quae nunc est in ara majoris ibi posita fuit anno 1320 » e aggiunge che « Frater Thomas Pratensis qui ab anno 1320 usque ad 24 praefuit. Tempore suo statuit tabulam in majori ara quae tunc pulcherrima cen-

del suo autore, venne scomposto dopo che i Domenicani lasciarono nel 1787 la chiesa, ma delle parti che formavano la tavola, alcune si trovano raccolte nel Seminario e le rimanenti nella Quadreria dell' Accademia di Belle Arti. È questo un dipinto, che anche senza l' elogio del Petrarca sarebbe di per sè bastato a stabilire a Simone una durevole fama d' abile artista.

Nei sette scompartimenti principali vedesi su fondo dorato rappresentata in uno la mezza figura della Madonna col Bambino in braccio, e negli altri le mezze figure dei Santi Giovanni Evangelista, Maria Maddalena, Pietro Martire, Giovanni il Precursore, Caterina d' Alessandria e Domenico. Sopra ciascuna tavola sono ritratti in mezza figura due Apostoli; e se ne togli quella di mezzo che ha due Arcangeli e Cristo benedicente, vedesi dipinto in ciascuna delle altre aguglie un Profeta.[1] Nel mezzo della base fra la Vergine e San Marco col suo simbolo, vedesi l' *Ecce-Homo* con dodici figurette di Santi e Sante[2] egualmente ripartite da una parte e dal-

sebatur necdum renata pictura, manu Symonis Senensis; qui inter suae tempestatis pictores primas tenuit, de quo Franciscus Petrarca. » Sembra che questa sia la tavola stessa descritta dal Förster, *Beiträge* op. cit., pag. 167, dimenticando però di dire dove essa trovasi collocata. Il Vasari, vol. II, pag. 93, l' ha erroneamente attribuita a Lippo Memmi. La qual tavola, oltre i caratteri propri di Simone, ha anco il nome di lui a testimonianza.

[1] I fondi sono in parte macchiati e in parte restaurati a nuovo.

[2] Rappresentano Sant' Agnese, Sant' Ambrogio, San Tommaso d'Aquino, Sant' Agostino, San Gregorio il grande, San Luca, Santo Stefano, Santa Apollonia, Sant' Orsola, San Lorenzo, e finalmente San Niccolò e Santa Maria Maddalena. Sei delle principali tavole trovansi, come si disse, nella libreria del Seminario Vescovile e la settima con le figure di San Giovanni Battista, di due apostoli e d' un profeta nella cuspide, vedonsi unitamente alle parti della predella nella Galleria Comunale. Nel mezzo della cornice della tavola centrale, nella sua parte inferiore, leggonsi le parole « SYMON DE SENIS ME PINXIT. » La conservazione del quadro è discreta, se ne togli la testa del Bambino, la quale fra le ingiurie del tempo ha patita anche quella d' essere stata in qualche parte ritoccata e insieme coll' aureola ricolorita. Il Förster (*Ge-*

l' altra e dipinte sotto finti archi sostenuti da eleganti colonnine.

La figura della Madonna ha espressione e movimento grazioso,[1] ma ancora maggiore l'hanno le Sante poste ai suoi lati, che sono quanto di più piacevole sia mai stato dipinto da Simone. La figura della Maddalena ha forme assai gentili; e mentre col capo rispettosamente chino guarda la Madonna, compie un movimento assai grazioso tenendo con una mano il vaso dell' unguento e coll'altra il lembo del ricco manto azzurro foderato di verde, che tanto naturalmente e con eleganza la veste. Ma è anche migliore la figura di Santa Caterina, le cui belle proporzioni, i dolci e regolari lineamenti e la naturale attitudine, non furon vinte da nessun altro lavoro di lui. Essa ha movimento facile, e l' espressione sua dolcissima è anche migliorata dal velo, che fermato sul capo da un diadema scende a coprirle i folti e ricciuti capelli rannodati ai lati. Veste un elegante abito azzurro con risvolto di pelle bianca allacciato al seno da ricco fermaglio. Le mani, con una delle quali tiene un libro e con l' altra una palma, sono belle e regolari.[2] Belle e caratteristiche sono pur le figure dei Santi Pietro martire e Domenico, vestiti

*schichte der Ital. Kunst.* B. 1870 pag. 295) ricorda una figura di Santa Barbera nella raccolta Rothpletz a Aarau in Svizzera come appartenente a questo quadro. Noi non abbiamo veduta questa figura di Santa, ma a noi sembra che nessuna parte manchi al quadro, di cui si parla. Molti anni sono si cercò di riunirle, nè ci sembra che per essere fallito quel primo tentativo si debba abbandonare il giustissimo pensiero, che sembra infatti stato ripreso dal Governo, al quale auguriamo di cuore che riesca a vincere le resistenze che trova da parte dei due possessori.

[1] Regge con bel garbo il Bambino, il quale, mentre con la destra si tiene al manto di lei, stringe con la sinistra un libro. È vestito d' una ricca tunichetta lumeggiata d' oro ed ha le gambe coperte da un pannilano rosso. La Madonna veste il consueto abito rosso ricoperto dal manto azzurro finamente ricamato in oro.

[2] La mano col libro è restaurata.

rispettivamente dell'abito del loro Ordine, il primo col libro chiuso in una e la palma del martirio nell'altra mano, e il secondo con il giglio e il libro. [1] La giovane figura dell'Evangelista Giovanni con le sue forme regolari e graziose rappresenta la nuova via, nella quale è entrata con Simone l'arte senese, [2] mentre l'espressione austera di quella del Precursore, con le sue forme asciutte e quasi ossee, con la faccia macilenta e magra coperta da lunga barba e contornata da più lunghi capelli, non è che la pura e semplice ripetizione del vecchio e tradizionale tipo della Scuola. [3] Anche le figure guerrescamente vestite degli arcangeli, con le loro forme scarne e profilate e quella del Redentore, con le sue guance larghe, la corta barba e la spartizione dei capelli aderenti al capo, ma scendenti in riccioli sulle spalle, ricordano sempre, non ostante gl'innegabili miglioramenti delle fattezze e dello sguardo, l'antico tipo, senza avvicinarsi ancora alla nobile severità di quello di Giotto.

L'*Ecce Homo* della predella ha tipo migliore ed è la figura, con la quale in comparazione d'ogni altra mostra Simone d'avvicinarsi alla maniera di Giotto e per la quale può dirsi, che egli abbia trasformato, migliorandolo, l'antico tipo senese. [4] Ma troppo in lungo ci condurrebbe

[1] La mano è offesa com'è guasto il fondo ed il nimbo.

[2] Indossa la tunica azzurra coperta in parte da un rosso manto; tiene nelle mani il libro aperto e sta in atto pensoso.

[3] Egli tiene la croce nella sinistra e coll'altra mano accenna al cielo. È condotto con tanta ricercatezza che si possono vedere perfino i peli delle braccia. Egli indossa un vestito di pelle cinto alla vita con sopra un mantello rosso.

[4] È dipinto di prospetto cogli occhi chiusi, il capo alquanto reclinato sulla spalla destra, le braccia incrociate e toccanti il lenzuolo disteso sulla tomba. Ha le mani e il costato piagati, il capo di forma ovale, i lineamenti gentili, ma nobili, ricca la capigliatura discriminata nel mezzo e cadente a riccioli sulle spalle. La figura ha forme asciutte, ma apparisce svelta e mostra buono studio del nudo. L'*Ecce Homo* dipinto da Giotto a Santa Croce ha espressione più arcaica e se-

lo studio particolareggiato di tutte le figure di questo dipinto, le quali per essere di piccole proporzioni e condotte con la cura d' un lavoro di miniatura appariscono anche più piacevoli all' occhio, così pei loro acconci movimenti come pei loro tipi severamente graziosi. Hanno esse contorno assai netto, fine e preciso; colorito vigoroso, quantunque alcun poco manchevole di rilievo e di trasparenza. Le acconciature del capo sono eleganti com' è bello il panneggiare, facile il partito delle pieghe, squisito il lavoro dell' ornamentazione delle vesti e delle dorate aureole. In una parola, questo dipinto a tempera è per noi il più importante dei lavori di Simone; e quando si paragoni con quelli di Giotto e dell' Orcagna, pure ammettendo il suo autore meno valente di costoro, è forza convenire che esso è tuttavia una delle più notevoli opere d'arte di quel tempo. E sebbene la sua esecuzione tecnica ricordi sempre quella dei lavori bizantini, bisogna tuttavia riconoscere, che, pur seguendo la maniera di Duccio, Simone ha cercato di togliere la sua Scuola dalla immobilità del passato, tentando di rivaleggiare con gli artisti della Scuola fiorentina. E veramente egli cercò di rendere la sua pittura più attraente col conferirle grazia e gentilezza maggiore, sia trattandola con assai diligenza e colorendola con vigore, sia vestendo con eleganza le figure e adornandole d' accessorii squisitamente lavorati. Sapendo d' altra parte come gli accessorii fossero per la sua Scuola una delle principali preoccupazioni, egli pose nel lavorare le sue tavole tanto maggiore studio dei

vera, ma quello dipinto da Simone piace assai più pel suo dolce aspetto. E sembra a noi di poter dire, che dallo studio di questi due tipi diversi l'Angelico ha ricavato quello dei propri, pure vestendoli di quell' espressione gentile e affettuosa che gli era famigliare e che traeva dall' animo suo religioso. E ci sembra ancora, che la fama di Simone sarebbe stata maggiore, quando avesse continuata la via, nella quale era entrato con questo lavoro.

particolari, in quanto che, dovendo esse per la piccolezza delle figure venire esaminate assai da presso, ha voluto costringere avvedutamente l' attenzione e l' occhio dello spettatore anche sugli accessorii, a differenza degli artisti fiorentini che li sacrificavano quasi interamente al desiderio di far meglio spiccare l' azione principale.[1]

Circa questo tempo, per commissione di Trasmundo Vescovo di Savona, lavorò per l'altare maggiore dei Domenicani d'Orvieto una tavola, rappresentante in mezze figure di proporzione quasi naturali la Madonna col Bambino in braccio fra i santi Pietro, Paolo e Maddalena, la quale presenta alla Madonna il Vescovo committente e San Domenico. Essa trovasi ora, manchevole delle aguglie e della base, nella fabbriceria del duomo e vi si legge ancora questo resto d'iscrizione .... N DE SENIS ME PINXIT ... D. MCCCXXI...? dalla quale non apparisce però ben chiaro se la data sia del 1321 o di qualche anno dopo.[2] In questa tavola Simone continua sempre, benchè con stile più aggraziato, a mostrarsi seguace della maniera di Duccio. La Madonna regge con bel garbo il Bambino colla destra, e tiene coll'altra mano uno dei piedini di lui. Questi indossa una bianca camiciuola e tira a sè con la destra i lembi del panno rosso che in parte lo copre, mentre coll'altra mano tiene spiegato un cartello, sul quale sta scritto: EGO SUM LUX MUNDI. Alta e svelta della persona, la Madonna ha tipo meno bizantino del consueto. Veste una tunica rossa ed è coperta da un

Orvieto.

[1] Nella Galleria Comunale di Pisa vedesi in tavola la figura di San Niccolò pontificalmente vestito e seduto in trono, con un libro in una mano e una croce nell' altra, la quale tavola, perchè di merito inferiore alle altre sue opere, potrebbe essere lavoro di un qualche scolaro, come ad esempio del cognato suo Lippo Memmi che l' ebbe un tempo ad aiutare, e che secondo il Vasari dipinse appunto a Pisa.

Pisa.

[2] In una cronaca inedita del convento si dice, che Trasmundo era dei Monaldeschi di Orvieto e che per questo quadro pagò 100 fiorini. Il quadro fu portato a Parigi all' epoca Napoleonica e poscia restituito.

manto azzurro, di sotto al quale vedesi attorno alla testa un bianco velo che scende ai lati e gira attorno al seno.[1] Le forme del Bambino sono piuttosto grevi e nel suo sguardo v'è quel non so che d'immobile, col quale i pittori della prima epoca cristiana cercavano d'esprimere la maestà divina.

La severa figura di San Pietro ha sempre il tipo tradizionale. Manchevole in alcune parti del colore, veste una tunica azzurra e un manto giallo con sopra la stola, tiene le simboliche chiavi nella destra e appoggia la sinistra mano sul libro. Succede coperta da lungo manto rosso la graziosa figura della Maddalena, la quale, tenendo il vaso del balsamo con la sinistra, presenta alla Madonna con l'altra mano il vescovo Trasmundo pontificalmente vestito. Dall'altra parte è dipinto San Paolo col noto e tradizionale tipo della Scuola senese. Ha lunga la barba e terminante in punta; tiene con la destra sollevata la spada e con la sinistra un libro chiuso con l'iscrizione: AD ROMANŌ.[2]

Nella stessa fabbriceria trovasi ora, portatavi dalla sagrestia di San Francesco, un'altra tavola, già parte centrale d'un quadro, sulla quale è dipinta in mezza figura un'altra Madonna col Bambino in braccio e superiormente entro due tondi le figure di due Angeli, sotto i quali è scritto: TRONI. Nella cuspide di mezzo è dipinto Cristo benedicente e nelle laterali un Cherubino in una con un libro e un Serafino nell'altra con un cero acceso in mano.

[1] Manca in parte del colore nel viso e nel manto, e in quelle parti resta visibile la sottoposta preparazione lucido-verdastra.

[2] Le tavole sono dorate. I nimbi della Vergine come del Putto sono lavorati finamente. In quello della Vergine leggonsi incise le parole « AVE GRATIA PLENA DOMINVS TECUM BENEDICTA TU IN MULIE....; » è in quello del Putto AVE IKI (jesus) CRISTI VEN.... Le cornici delle tavole terminano ad archi trilobati, intagliati col gusto proprio dei Senesi, e poi dorati.

Quantunque non siavi il nome dell' autore, noi lo crediamo lavoro di Simone, poichè rivela la sua maniera con un colorito anche più vigoroso del precedente.[1]

Meno importante, causa i guasti patiti e il ridipinto, è un'altra tavola, ora divisa nelle diverse sue parti, la quale mostra per l'impronta sua d'essere stata lavorata in quel tempo e trovasi in Orvieto presso il cavaliere Mazzocchi. Nella parte centrale è rappresentata in mezza figura la Madonna che sorregge col braccio destro il Bambino, al quale volge amorosamente lo sguardo offrendogli con l'altra mano alcuni garofani. Questi, mentre con una è in atto di prenderli, accarezza con l'altra mano il mento alla madre.[2] Nella cuspide è dipinta la mezza figura di Cristo, il quale, mezzo coperto dal manto rosso, con la destra sollevata e l'altra mano abbassata mostra le stimate. Nelle altre quattro tavole laterali vedonsi le mezze figure di San Giovanni Battista, che coll'indice della destra sollevata indica il cielo, mentre coll'altra mano tiene la croce; di una Santa Martire Regina, colla palma del martirio nella destra, e colla sinistra

[1] La Madonna rappresentata di prospetto sostiene con movimento elegante il Bambino, seduto sulle braccia e appoggiato alla spalla destra di lei. Egli veste una bianca camiciuola ed è in parte coperto dal manto materno, che cerca di tenersi vicino con la sinistra, mentre dispiega con la destra un cartellino, sul quale è scritto, EGO SVM VIA VERITAS ET VITA. Pel movimento gentile della madre, la sua dolce espressione e le svelte sue forme, è un gruppo che piace, quantunque sia in esso evidente lo sforzo che fa la madre nel reggere il bambino troppo alto e di forme molto sviluppate. La Madonna indossa la solita veste rossa con orlature dorate e ricamate. Sopra la veste porta il manto azzurro con risvolte verdi, che in parte le copre la testa, da cui scende il velo che cade ai lati sulle spalle. La figura del Salvatore benedicente non manca di maestà ed ha quelle forme stesse e quel tipo, che d'ora innanzi vediamo dati da Simone a questo soggetto. Vestite con eleganza sono le figure dipinte nelle cuspidi, le quali figure hanno forme asciutte ed espressione gentile, e riproducono i tipi arcaici della Scuola Senese.

[2] Dal capo della Madonna scende un manto azzurro foderato di verde, di sotto al quale si vede il velo bianco che scende ai lati.

mano sul libro; di Santa Maria Maddalena, col vaso del balsamo nella destra, e ultima quella di San Paolo, con la spada alzata. Nelle altre quattro cuspidi sono dipinti in mezze figure un Angelo in ciascuna, coi simboli della passione di Nostro Signore. Dalla maniera con la quale sono dipinte queste figure, noi le crediamo opera di Simone, assistito forse nel portarle a compimento dal cognato Lippo Memmi. E come le forme s' avvicinano meglio al vero e il gruppo della Madonna col Putto è condotto in maniera nuova e significativa, così è evidente che Simone, man mano che procedeva nei lavori, progrediva anche nell' arte conferendole qualità, che già da lungo erano prevalse nella Scuola fiorentina.

Assisi.

Simone lavorò ad Assisi attorno a un' opera di ben maggiore importanza che non abbiano le tavole d'Orvieto, e sono gli affreschi, coi quali ha decorata nella chiesa inferiore la cappella del Cardinale Gentili. E si spiega, come trovandosi egli ad Assisi di fronte ai lavori dei più grandi artisti della Scuola di Firenze, dovesse provare il desiderio d'emularli e di produrre tutto quel meglio, di cui ormai era capace per l' ingegno e per l'esperienza sua. [1]

Abbiamo già osservato come a torto il Vasari abbia fatto di Simone uno scolare di Giotto, ed abbiamo anche visto come egli attribuisca questi affreschi a un altro e più vero scolare di Giotto, confondendo in tal guisa un pittore della Scuola fiorentina [2] con un maestro della Scuola senese. E a chi obbiettasse facile o ancora discutibile

[1] Il Francescano Gentile di Montefiore fu fatto cardinale da Bonifazio VIII nel 1298 e fu successivamente adoperato in importanti negozii da Clemente V e Benedetto XI. Fu pure legato in Ungheria, ma sfortunatamente le date delle sue missioni non ci furono conservate nè abbiamo tampoco la data precisa della sua morte, che si afferma avvenuta in Avignone, donde vuolsi trasportata la sua salma ad Assisi.

[2] Vedi Vita di Puccio Capanna, vol. II, pag. 59; e Vasari, vol. I, pag. 337.

l'errore per non avere documenti autentici, coi quali provare il contrario, noi diremo di persistere nell'opinione nostra, in cui siamo confortati anche dallo stile e dalla maniera dei dipinti, così conformi allo stile e alla maniera dei lavori autentici di Simone, da non lasciarci il più piccolo dubbio che anche questi appartengono alla Scuola senese e più specialmente a lui.

Dieci sono gli affreschi eseguiti nella cappella Gentili, le cui storie son tutte tolte dalla leggenda di San Martino. Ciascun dipinto è circoscritto da una finta cornice, tra la cui ornamentazione vedonsi mezze figure d'Angeli rinchiuse in formelle misti-linee. Nella parete interna superiore al grande arco è rappresentato il Cardinale dinanzi al suo santo protettore, e nella profondità dell'arco otto figure di Santi e Sante, mentre nella profondità di ciascuna delle tre finestre sono dipinte sei mezze figure di Santi alternate con riquadri, contenenti nell'ornato lo stemma del Cardinale. Nella vòlta a fondo azzurro coperta di stelle vedesi in rilievo un gran rosone dorato e nei vetri colorati della finestra di mezzo il cardinale Gentili, che riceve inginocchiato la benedizione dal suo Santo protettore. Il primo affresco, partendo da sinistra, rappresenta di profilo San Martino a cavallo presso la porta della città nell'atto di tagliare una porzione del suo mantello destinata al mendicante, verso il quale è girato, e che coperto di cenci vedesi tremar dal freddo dietro il cavallo.[1] Se le forme di questo sono piuttosto difettose, è invece naturale il muoversi del cavaliere, nell'azione del quale si scorge il fare grazioso che è una delle qualità dei lavori di Simone. Facile il par-

[1] Si presenta da tre punti, e mentre col braccio destro disteso prende il lembo della veste che il Santo sta tagliando, si stringe della persona tenendo l'altra mano sulla spalla, in atto di chi cerca schermirsi dal freddo che lo molesta.

tito delle pieghe, accurato e preciso il disegno, il movimento e l'espressione del povero non mancano di verità e di naturalezza, pure apparendo manchevole di giuste proporzioni e mostrando giunture scorrette ed estremità grossolane e pesanti.[1]

Nel secondo dipinto rappresentasi durante il sonno del Santo l'apparizione di Cristo circondato dagli Angeli. Cristo ha in una mano il mantello donato al povero e coll'altra accenna agli angeli il Santo, il quale dorme sotto le coltri, e dal sorriso che gli irradia il volto sembra conscio di quella apparizione, che è veramente una scena piena di verità e assai bene rappresentata. Cristo ha fattezze regolari e dolcezza d'espressione conforme al tipo senese, certamente modificato in meglio per l'influenza esercitata su Simone dagli esemplari d'Assisi. La tradizione senese è invece più manifesta nel moto rapido e vibrato, col quale indica agli angeli, che hanno forme gentili e più naturali movimenti, il Santo che dorme. È uno degli affreschi meglio conservati, non mancando del colore se non poche parti delle vesti degli angeli. Dirimpetto al primo affresco vedesi di profilo e seduto, con lo scettro in una mano e il mondo nell'altra, l'imperatore Giuliano che guarda molto attentamente il Santo, col quale discorre e cui addita la croce. Ai fianchi dell'Imperatore stanno due guardie e più indietro una terza, che conta delle monete sulla palma d'un compagno. Il fondo del quadro è costituito dalle tende dello accampamento militare, dietro le quali scorgonsi cavalli e guerrieri per metà nascosti dalla rupe che separa questo da un accampamento più lontano.[2]

[1] Il colore azzurro del mantello e del cielo è quasi tutto scomparso, lasciando scoperta la sottoposta preparazione rossastra. Danneggiato dal tempo fu anche il colore dell'abito del Santo, e del colore del cavallo pochissima parte è rimasta.

[2] È uno dei dipinti meglio conservati, quantunque siano visibili in

Nella figura del Santo sono riprodotte le qualità e i difetti già più volte indicati. Le sue fattezze non sono piacenti come al solito e l'espressione come il movimento della persona hanno del convenzionale e del manierato. Le forme sono piuttosto grossolane, nè troppo naturale è il movimento della mano e delle dita. L'Imperatore vestito alla romana ha bensì rigoglio di vita, ma è convenzionale il movimento suo e non elette le forme, difetti che a parer nostro devono imputarsi a una male intesa imitazione delle sculture della decadenza romana, la quale opinione ha per noi una riprova anche più evidente nelle sculture senesi del secolo successivo e specie in quelle d'Agostino di Federigo, che adornano in Siena le Logge della Mercanzia. Ma se può parere curioso, che l'arte senese dopo il culto della maniera bizantina siasi data allo studio della scultura antica, è anche più naturale dover osservare come si riscontrino nei lavori di Simone certe particolarità di movimenti e certe forme di dita, di mani e di giunture, che in diverse proporzioni ricordano il convenzionalismo dei seguaci e imitatori di Michelangelo.

Il quarto affresco rappresenta San Martino, quando è ordinato cavaliere dall'Imperatore che gli cinge la spada, mentre uno scudiero gli allaccia gli speroni. [1] Dietro l'Imperatore vedonsi due altri scudieri, uno con un falco sulla mano sinistra e l'altro che tiene in alto una spada inguainata, con sopra un berretto a cono a larga tesa. Fanno ad essi riscontro dall'altra parte alcune figure di musici che suonano [2] e altre che cantano. Il fondo è costituito dagli archi del cortile, attraverso i quali vedesi la campagna. Varie di caratteri e non manchevoli di naturalezza sono le

alcune parti i contorni ripassati col carbone da coloro, che molti anni addietro ne ricavarono copia.

[1] Manca il colore alle dita delle mani del Santo.

[2] Il primo suona due pifferi, il secondo il mandolino.

figure che sembrano anzi ritratte dal vero, pur non mostrando buona scelta di forme o giusta misura di proporzioni. Alcune teste, evidentemente copiate dal vero, son larghe, ossute e grosse, per soverchia ricchezza di muscoli. Talune figure invece, come quelle dei suonatori, son troppo alte e non proporzionate alle altre, e, come era costume della Scuola senese, spiccano sulle circostanti piuttosto per la ricca e bizzarra foggia delle vesti multicolori, che per la giusta misura delle proporzioni. Nella parte superiore il Santo è dipinto presso l'altare nell'atto di celebrare la Messa. Ha la testa e le braccia alzate, ma le mani congiunte, come in atto di levare in alto l'ostia, mentre due angeli librati a volo tengono disteso presso le mani di lui un panno bianco. [1] Dietro lui un sacerdote inginocchiato gli solleva alquanto la pianeta con la destra, mentre regge con la mano sinistra un cero acceso. I movimenti di queste figure sono facili e spontanei, ed è una composizione, nella quale Simone mostra, più che nelle altre, d'accostarsi alla maniera di Giotto.

Nella parete di contro, sopra il secondo dipinto esaminato, trovasi il quinto affresco, nel quale vedesi entro una chiesa un altare apparecchiato per la Messa e da un lato seduto pontificalmente vestito il Santo, non sai bene se in atto pensoso o come vinto dal sonno. [2] Innanzi a lui un diacono con un ginocchio piegato e col messale fra le mani lo guarda con affetto, mentre è in atto di levarsi. Un altro accolito con movimento elegante entra dalla porta e si spinge in avanti fino a toccare la spalla del Santo. È una bella e grandiosa composizione, le cui

[1] In alcuni luoghi la pittura manca del colore.

[2] Il Santo, con movimento assai vero e naturale, appoggia la testa alla mano del destro braccio, il cui gomito appoggia al ginocchio, mentre lascia abbandonato l'altro braccio sull' altra gamba.

figure sono nobili e dignitose. Naturali sono i movimenti, elegante il partito delle pieghe, armonico e vigoroso ad un tempo il colorito, con questo di più, che la prospettiva aerea è migliore che negli altri affreschi. Per noi questo dipinto dimostra ancora una volta che Simone trovasi più a suo agio e le buone sue qualità d'artista spiccano assai meglio in una composizione di poche che di molte figure. Qui egli fa prova d'un'arte che sta fra quella di Giotto e l'arte dell'Orcagna, la quale è quella appunto che ha contribuito a darci la maniera del Pisano Traini e che deve avere influito così su Lorenzo Monaco come sull'Angelico.

Il sesto affresco rappresenta l'Imperatore Valentiniano, quando alla vista del Santo scende dal trono e postosi in ginocchio tende le mani per abbracciarlo, mentre il Santo vestito pontificalmente è in atto di benedirlo. Questa composizione è talmente senese pei tipi, le qualità e i movimenti delle figure, che l'azione appassionata e viva a un tempo dell'Imperatore ricorda interamente la maniera dei Lorenzetti.[1] L'affresco di contro rappresenta il Santo in un'aperta campagna inginocchiato presso un fanciullo, disteso morto per terra sopra un drappo, e da lui richiamato in vita. Dall'altro lato presso il fanciullo stanno due donne, una delle quali inginocchiata, con le braccia distese e i capelli sciolti e cadenti lungo la vita, che con vivezza di movimento e grande espressione di dolore sono rivolte al Santo. Dietro ad esse una terza figura di donna più attempata si spinge innanzi e incrociando le braccia al seno guarda il Santo. Altre figure compiono il dipinto, fra le quali e nel

[1] La scena avviene in una stanza aperta sul davanti, le cui pareti sono sostenute da due archi che poggiano sopra una colonnetta. Le vesti del Santo sono scolorite e quelle dell'Imperatore ridotte alla sola preparazione rossastra. Le figure che fan seguito al Santo, sono quasi interamente perdute.

mezzo una di donna, che a mani giunte e col capo inclinato guarda mestamente il fanciullo morto, e una seconda presso il Santo guarda al cielo in atto di preghiera. Manchevole e logorato dal tempo, non possiamo nella condizione d' oggi renderci esatta ragione del valore artistico di questo dipinto; ma se dobbiamo giudicare da quanto è rimasto, a noi sembra che doveva essere una delle pregevoli opere di Simone, nella quale le figure rivelano rigoglio di vita e di passione.[1] Il gruppo delle donne addolorate ricorda l' azione drammatica che riscontrasi nelle opere di Giotto.

Nel successivo dipinto è rappresentata la morte del Santo, il quale coperto da un ricco drappo vedesi disteso a terra in un chiostro. Gli sono attorno in svariati movimenti parecchi sacerdoti, a capo dei quali uno con un libro in atto di cantare. La scena è molto ricca di figure e non manca certo di verità. Tra gl' inginocchiati presso il morto vedesi sul davanti un frate, a mani giunte e con le braccia dimesse, guardarlo mestamente. Altri due hanno levato lo sguardo al cielo per vedervi salire l' anima del Santo. Un frate chinato sul morto ne prende la mano, e un vecchio alquanto ricurvo, e con le mani congiunte sopra un bastone, lo guarda mestamente. È un dipinto ridotto assai male e di cui la parte meglio conservata è la figura del Santo incoronato in atto di pregare, mentre sorretto da quattro Angeli è sulle nubi portato in cielo.[2] In questa rappresentazione il pittore ha fatto ritorno alla sua prima maniera con questa differenza, che, pure ri-

[1] Parte della figura del Santo, e parte di quella del fanciullo e delle donne, sono più o meno danneggiate e mancanti del colore. Mancano di parte del colore anche le altre figure, tranne alcune teste d' uomini. Del rimanente ben poca cosa è rimasta, se si toglie l' azzurro del cielo e una parte del colore del fondo, ove si vedono montagne e un albero da un lato e dall' altro una torre.

[2] Colla destra assistono il Santo a salire in cielo, e nell' altra tengono un bastone.

cordando il fare bizantino, sonvi in essa figure che non mancano di buona espressione.

Nell'ultimo affresco è ritratta l'esposizione fatta in chiesa del cadavere del Santo. Ai piedi del catafalco sonvi i cantori, da un lato una figura che appoggiata a un bastone guarda con molta e tranquilla nobiltà d'espressione un Vescovo, che fa baciare a un giovane una reliquia. È questo un gruppo pieno di vita e di verità, e compiono il quadro una folla di sacerdoti e di persone. Due episodi sono rappresentati sul davanti; l' uno da un chierico che tiene l' aspersorio e l' altro da un ragazzo, che facendo conca con le mani raccoglie la cera che gocciola dalle candele. [1]

Come composizione, essa è abbastanza ben disposta e ordinata; e come rappresentazione, il dipinto ha pure attrattiva, tanto son facili e spontanei i movimenti delle figure, ciascuna delle quali ha espressione e qualità acconce alla propria condizione. Esso può dirsi anche rispetto al colorito, uno dei migliori affreschi di Simone.

Sulla parete superiore all' arco, sotto un finto baldacchino di marmo, sormontato da eleganti aguglie e sostenuto da quattro colonnine, è dipinto nei suoi abiti pontificali San Martino, alquanto piegato verso il cardinale Gentili che lo aiuta coll' altra mano a levarsi. Nel fondo avvi un parapetto che spicca sull' azzurro del cielo, oggi in gran parte manchevole del colorito. [2]

Le figure, bene raggruppate, hanno movimenti e forme assai naturali e ben modellate. Il colorito è assai

[1] Tutto il quadro è assai mal ridotto e tra le figure meglio conservate va contata quella del vecchio, che appoggiato al bastone guarda il cadavere del Santo. Essa fu condotta con molta diligenza e colorita con tinte forti e vigorose.

[2] Manca in gran parte dell' azzurro, in cui luogo vedesi la preparazione rossastra. Manca inoltre del fondo nella parte superiore e più in basso, tra il Santo e il cardinale, d' un pezzo d' intonaco. La figura del Santo ha patito ingiuria nel braccio destro.

fuso, vago e ben nudrito; il disegno è preciso ed il largo panneggiamento e il modo facile, onde sono vestite le figure, danno al tutt' insieme del dipinto un' apparenza grandiosa da giustificare coll' impressione che lascia, la rinomanza del suo autore.

Le figure dipinte nella profondità dell' arco e circoscritte da finte cornici a mosaico presentano, è vero, comparate fra loro, tipi e qualità diverse; ma alcune ricordano sempre l' antica maniera della sua Scuola, come del resto si riscontra quasi sempre in ogni sua opera. [1]

Le diciotto mezze figure di Santi, rappresentate nella profondità delle tre finestre, sembrano ritratte dal vero, tanto son belle per verità di forma e d' espressione, per

[1] La figura di Santa Chiara col suo movimento grazioso e ricercato è qui una delle migliori. Dipinta di prospetto ha nella destra un giglio, e mentre par si volga alla vicina Santa Elisabetta, solleva alcun poco con la sinistra mano il manto. Questa figura alquanto grave e pesante ha il tipo consueto, cioè testa oblunga e stretta, profilo sporgente, naso aquilino, fronte alta, mento carnoso e collo grosso. Solleva essa pure il suo manto con una mano, mentre dal moto dell' altra sembra che parli con Santa Chiara. Anche l' acconciatura del capo e la bizzarria della rossa veste a righe d' oro, con la sottana gialla e il manto verde, sono di foggia senese. Superiormente, nel consueto tipo senese, è dipinto San Lodovico di Francia con la corona in capo e lo scettro sormontato dal giglio in ciascuna mano. Veste abito e manto rosso, ma una parte del colore è perduta. Il suo compagno San Lodovico vescovo ha la testa oblunga e stretta e le forme profilate, ma il mento ripieno e rotondo che è pure un carattere della Scuola. Di contro a queste sta la figura della Maddalena alquanto girata verso quella di Santa Caterina che, tra queste, è una delle migliori e più eleganti pitture. La prima porta sopra la veste un lungo e pesante mantello, cui manca in parte il color rosso, ed ha il capo adorno da un bianco panno che le scende per le spalle. Tiene il solito vaso nella sinistra, e ricorda le figure da noi esaminate nell' affresco della Sala del Consiglio a Siena. L' altra con la corona in capo, la palma nella destra e la ruota nella sinistra mano, veste un abito rosso ricamato a fiori con risvolto verde. In qualche parte il colore è indebolito. La figura di San Francesco che mostra le stimmate, ha movimento naturale ed espressione dignitosa e inspirata, mentre in quella di Sant' Antonio che le viene a paro, si scorge il vecchio tipo bizantino, che più o meno si trova sempre nei lavori senesi di quel tempo. Tutte queste figure staccano sopra un fondo azzurro e sur un terreno di tinta giallastra chiara.

disegno esatto, colorito piacevole ed una condotta ammirabile.[1] Tanti pregi vedonsi in questi affreschi di Simone, che ci duole di non trovare in essi anche quella maniera nobile e severa, che insieme con le forme elette e l'osservanza delle leggi del comporre sono le qualità formali della grande Scuola creata da Giotto. Ma non è per questo da dire, che egli seguace d'una diversa Scuola non possedesse preziose qualità, come quelle del piacevole colorire, della dolcezza delle espressioni, dell'esecuzione diligente e studiata, del facile ed elegante panneggiare e soprattutto dell'arte dell'esatta riproduzione, pei quali pregi egli è certo uno dei più grandi artisti della sua Scuola, e, tenuto conto delle differenze di metodo, solo secondo a Giotto fra i seguaci della Scuola rivale.

Dopo avere il Vasari erroneamente attribuiti questi dipinti a Puccio Capanna,[2] non solo concede che Simone fosse in Assisi, ma anche afferma dipinte da lui nella chiesa inferiore alcune figure della Madonna, un San Lodovico Re di Francia ed altri Santi all'altare di Santa Elisabetta, state poi condotte a compimento dal cognato suo Lippo.[3] E trovansi veramente nel luogo indicato otto

[1] L'esecuzione è stata diligente come si fosse trattato d'una miniatura, le tinte sono nitide e succose come fossero distese, non su larghi spazii d'intonaco, ma su grandi pergamene. Per questo fu reso assai levigato il fondo, rossicci i contorni, rosee le tinte delle guancie e più incarnate quelle delle labbra, giovandosi d'ombre fredde e trasparenti. Le vesti sono vigorosamente colorite e diligentemente lavorate a ricchi e fini ricami, come a fogliami sono le aureole.

[2] Vedi Vasari, vol. I, pag. 337, e il nostro volume II, a pag. 59.

[3] Sono queste la Madonna col Putto in braccio, tra due giovani Santi coronati, i quali tengono in una mano un piccolo globo, e nell'altra il giglio. Oltre la porta si vedono sulla vicina parete le altre cinque mezze figure di San Francesco, di San Lodovico vescovo, di Santa Elisabetta d'Ungheria, di una Santa e di un Santo giovane, dei quali non conosciamo i nomi. Il Vasari nel vol. II, pag. 96, racconta altresì, che nel refettorio maggiore di quel convento furono eseguite da Simone molte storiette e una crocifissione, oggi scomparse.

mezze figure, le quali, benchè abbiano patito molti danni, tuttavia presentano le qualità e i difetti delle opere di Simone, e specialmente la nitida diligenza dei contorni a tinta rosea e lo studio minuto dei particolari, così dei capelli e della barba, come degli ornamenti delle vesti e dei nimbi dorati, eseguiti a rilievo con una stampa.[1] Che nell' eseguire questi come gli altri lavori della Cappella Gentili debba essere stato assistito da qualcuno, sembra anche a noi probabile; e quand' anche l' aiutatore suo non fosse stato Lippo indicato dal Vasari, ma piuttosto il fratello Donato, che più tardi passò con lui ad Avignone, nulla ciò toglierebbe nè aggiungerebbe alla sostanza del fatto. Il tempo preciso nel quale Simone lavorava ad Assisi, dai documenti fin qui pubblicati non sappiamo; solo ci è noto che nel 1321 restaurò l' affresco nella sala del Consiglio a Siena, e dipinse per l' altare della cappella dei Nove, una madonna con santi e una crocifissione.[2] Nel 1322 decorò la Loggia del palazzo del Comune, dipinse nella Biccherna un San Cristoforo ed uno stemma pel podestà.[3] E tra il 1325-26 lavorò nel palazzo del

[1] In uno, per esempio, è rappresentata una ghirlanda con fiori, in un altro parecchie testine fra un intreccio di rose, in un terzo alcune foglie di quercia, mentre fra l' ornato d' un quarto vedonsi Soli e Lune. In una parola, la Scuola senese ha voluto, piuttosto che nella composizione, sfoggiare nei particolari del lavoro tutta l' orientale eleganza della sua tradizione artistica. Allo stesso modo è lavorata la finta cornice, entro cui son chiuse le mezze figure della Madonna col Putto fra i due Santi, mentre le cinque altre mezze figure sono fra loro separate da finte colonnette a spirale sopra un fondo di tinta scura plumbea.

[2] Simone ricevette in pagamento 40 fiorini in oro (vedasi G. Milanesi, *Doc. dell' arte Sen.*, vol. I, pag. 217). Il Padre della Valle (*Lettere Senesi*, vol. II, pag. 88), racconta di aver veduto alcune parti colla Madonna e Santi nelle camere del Palazzo, dopo che la tavola fu tolta dall' altare per collocarvi la pittura del Bazzi, detto il Sodoma.

[3] Per la decorazione della loggia ebbe a ricevere 26 lire e 8 soldi, e per il San Cristoforo 20 lire e 3 soldi (vedi Milanesi, *Doc. dell' arte Sen.*, op. cit., vol. I, pag. 217).

Capitano del Popolo un quadro ora perduto,[1] e nello stesso periodo lo troviamo al servizio dei Comuni d' Arcidosso, Castel del Piano e Scansano.[2]

Com' era costume dei tempi dare agli artisti ogni sorta d' ordinazioni ch' essi facevano poi eseguire in bottega dagli assistenti, così troviamo che anche Simone lavorò leoni per gli stemmi e dorò gigli pel Comune.[3]

Sala del Consiglio in Siena.

Nel 1328 dipinse nell' alto della parete della gran Sala del Consiglio, di fronte al primo, un altro affresco rappresentante a cavallo in grandezza naturale la figura di Guidoriccio da Fogliano, vincitore di Montemassi e Sasso Forte.[4]

Maestoso e aitante della persona, presentasi di profilo sopra un cavallo bianco coperto da ricca gualdrappa ricamata a scacchi l' abbronzato generale, in atto di procedere con molta quiete e gravità. Ha coperto il capo da un berretto rosso e indossa una ricca veste pure ricamata a scacchi, che rappresentano lo stemma della sua famiglia. Stringe le briglie con la sinistra e tiene nella destra mano il bastone del comando. Egli sembra occupato a esaminare le trincee; e infatti, sul fondo formato da sinuosità, vedonsi le tende d' un accampamento e più lontano sui colli una fortezza e torri, mentre sul davanti vedesi uno steccato di legno.

Nel mezzo della finta cornice avvi la seguente iscri-

[1] È la tavola ricordata dal Vasari a pag. 88 del vol. II, e per la quale ebbe a compenso 5 fiorini, 3 lire, 7 soldi e 8 denari, e più tardi altre 13 lire, un soldo e 15 denari. Vedi *Doc. dell' arte Sen.*, vol. I, pag. 217.

[2] La paga assegnatagli per giorni 7 fu di 8 lire, un soldo e 15 denari, oltre un cavallo e un fante. Vedi *Doc. dell' arte Sen.*, vol. I, pag. 217.

[3] Per 720 gigli doppi in oro ebbe 30 lire, valutandosi 10 denari ognuno, e per 16 leoni doppi a 16 soldi l' uno ricevette 3 lire e 4 soldi. Vedi *Doc. dell' arte Sen.*, vol I. pag. 217, 218.

[4] Egli ebbe per questo affresco la somma di 16 fiorini. Vedi *Doc. dell' arte Sen.*, vol. I, pag. 218.

zione: Ano Dni MCCCXXVIII, ma le prime sei cifre sono state rifatte sopra un nuovo intonaco.[1]

Nell'agosto del 1329 lo troviamo occupato a dipingere a Siena due Angeli per l'altare della Cappella de' Signori Nove[2] ed altri lavori pel comune di Siena e di Ansedonia.[3] Fra il 1329 e il 30 dipinse una figura nel Concistoro de' Nove[4] e nel 1331 lavorò occasionalmente nel Palazzo del Comune di Arcidosso e a Castel del Piano, eseguendo pure il piedistallo d'una croce nella Cappella dei Nove.[5]

Galleria degli Uffizii a Firenze.

Lavorò negli stessi anni due tavole per il Duomo di Siena, una delle quali in compagnia di Lippo, che con la data dell'anno 1333 fu levata e portata nella chiesa di Sant'Ansano in Castelvecchio, donde passò nella Galleria degli Uffizii a Firenze.[6] Le tre tavole di questo quadro furono separate, e poi messe entro nuove cornici. La parte superiore, che è anche la meglio conservata, ha dentro quattro tondi i busti dei quattro profeti, dalla figura energica e dal vigoroso colorito. La tavola n. 10 contiene la figura di Santa Giulietta, dipinta di

[1] L'intero fondo azzurro, da quando abbiamo veduto la prima volta questo dipinto, fu ridotto dal restauro di tinta pesante, nè sono esenti da parziali ritocchi il terreno e le montagne colle castella.

[2] Ebbe per essi il compenso d'una lira e 5 soldi. Vedi *Doc. dell'arte Sen.*, vol. I, pag. 218.

[3] Per 15 giorni di lavoro a 15 soldi per diametro ricevette 22 lire e 10 soldi. Vedi *Doc. ut supra*, pag. 218.

[4] Fu compensato con 4 lire e 5 soldi. Vedi *Doc. ut supra*, pag. 218.

[5] Ricevette pel piedistallo 3 fiorini d'oro; 22 lire e 8 soldi pel resto. Vedi *Doc. ut supra*, pag. 218.

[6] Nel commentario del Ghiberti a pag. 26 e nella nota 5 a pag. 88 del vol. II del Vasari si legge, che la prima di queste tavole fu fatta nel 1331, che stette per molto tempo nella sagrestia della chiesa e fu poi fatta a pezzi. Il Della Valle racconta di averne vedute alcune parti a Roma nel Museo dell'avvocato Mariotti, dietro una delle quali erano scritte le seguenti parole: « Opera di Simone da Siena, staccata da un quadro maggiore che esisteva in Siena nel Duomo, e regalato da Monsignor Bandinelli a Gian Lodovico Bianconi, che l'offre al bel museo pittorico dell'avvocato Mariotti. »

prospetto, diritta della persona e con la palma del martirio in mano: la tavola n. 8 contiene la figura di Sant' Ansano che tiene anch' essa la palma del martirio. Il colore della carnagione ha alquanto perduto di freschezza e di vigoria, e le vesti mostrano tracce d' antichi e parziali ritocchi.

Nella tavola principale di mezzo e registrata col n. 9 è rappresentata la Vergine Maria seduta da una parte con un libro sulle ginocchia. Girata alquanto a sinistra, mentre cerca di coprirsi col lungo manto, piega gentilmente il capo e cogli occhi socchiusi sogguarda timida, ma con molta dolcezza l' Angelo, che inginocchiato le annunzia il grande mistero. Questi dalle forme asciutte, ma gentili, non manca di grazia. Ha le ali spiegate e veste abiti sacerdotali riccamente lavorati a ricami dorati.[1] Ma come il dipinto non giustifica l' opera di due artisti, così noi crediamo che la composizione appartenga intera a Simone, e che suo cognato abbia soltanto posta mano alla parte accessoria e ornamentale, opinione che trova una indiretta conferma nel documento, dal quale risulta che nel 1333 furono pagati a Lippo 70 fiorini, in compenso delle colonne e dei nimbi da lui lavorati per la tavola di Sant' Ansano, che intera costò L. 316, e soldi 17.[2] Il cronista Tizio racconta e il Ghiberti conferma, che Simone sulla facciata d' una casa in Piazza dei Paparoni presso porta Camollia incominciò un affresco rappresentante, pel Tizio, una Madonna con Santi, e pel Ghiberti invece, una incoronazione appena disegnata

[1] Questa tavola, oltre all'essere in condizione peggiore delle due laterali, ha una fenditura che attraversa l' Angelo in tutta la sua lunghezza e fu in quella parte restaurata. Ma tutta la pittura fu ripulita e in alcune parti anche ritoccata. Nel mezzo leggonsi graffite le seguenti parole: SIMON . MARTINI . ET . LIPPVS . MEMMI . DE . SENIS . ME . PINXERUNT . ANNO . DOMINI . MCCCXXXIII.

[2] Vedi Milanesi, *Doc. dell' arte Sen.*, vol. I, pag. 218.

col cinabro.[1] Ma il Tizio aggiunge, che tale lavoro sarebbe rimasto incompiuto, per essere Simone stato condotto in Francia da un cardinale che passava per Siena.[2] E racconta il Ghiberti[3] che sopra la porta dell' Opera del Duomo fece Simone con molta diligenza una Madonna col fanciullo in braccio,[4] sopra la quale è dipinto uno stendardo tenuto da angioletti volanti con intorno molte figure di Santi. Il Della Valle invece, il quale dà pure una particolareggiata descrizione di questa stessa pittura, afferma che essa trovavasi sulla facciata superiore del bel palazzo che guarda la piazza del Duomo, aggiungendo non essere omai rimasta se non la data del 1335 scritta nell' iscrizione che portava il nome del pittore.[5] Il Ghiberti ricorda due affreschi ora perduti, come esistenti sulla facciata dello Spedale di Siena, uno dei

[1] Vedi Ghiberti, *Commentario secondo*, pag. XXVI, in Vasari vol. I. Che tale composizione fosse solamente disegnata da Simone, lo attestano due petizioni al gran Consiglio, l'una del 14 Giugno 1348 e l'altra del 31 Luglio 1360, poichè la pittura, oggi perduta, fu finita nel 1361, come risulta dai documenti pubblicati dal Milanesi, vedi *Doc. Sen. ut supra*, vol. I, pag. 259.

Il Vasari (vol. II, pag. 93), interpretando malamente le parole del Ghiberti e vedendo sopra la porta Camollia che conduce a Roma, un affresco coll' incoronazione di Nostra Donna con molte figure di Santi e di Angeli, credette che fosse appunto la pittura attribuita a Simone, mentre abbiamo veduto che quella, di cui parlarono il Tizio e il Ghiberti, andò perduta. Ma evidentemente il Vasari non prestò attenzione alla pittura, poichè anche i resti che ancora oggi si vedono, mostrano chiaro che non può essere lavoro di Simone o di altro pittore di quel secolo, ma bensì d'uno del secolo seguente. Di questo affresco avremo occasione di riparlare discorrendo dei pittori senesi, Stefano di Giovanni (Sassetta) e Sano di Pietro.

[2] Vedi Tizio, vol. I, delle *Storie Senesi*, ricordato anche dal Milanesi nei *Doc. dell' arte Sen.*, *ut supra*, vol. I, pag. 259.

[3] Vedi Ghiberti, *Comm.* op. cit., pag. XXVI in Vasari vol. I.

[4] Vedi Vasari vol. II, pag. 89.

[5] Vedi Della Valle, *Lettere Senesi*, vol. II, pag. 98. Il Vasari nella nota prima a pag. 89 del vol. II racconta, che il Palazzo apparteneva a Pandolfo Petrucci. L'affresco cadde nel 1798, per un terremoto.

quali rappresenta il matrimonio della Madonna, e l'altro una visita fatta alla Madonna da molte persone. [1]

Siena oggigiorno possiede di questo maestro soltanto due affreschi, ma nessuna tavola accertata, poichè quella che si conserva nella quadreria dell' Accademia, non solo non è di lui; ma se leviamo la mezza figura del Cristo benedicente, che col libro chiuso nella mano sinistra vedesi nella cuspide di mezzo, e che, pure mostrando per le qualità stesse del dipinto e la forma della cuspide d' aver appartenuto ad altro quadro, tuttavia è la figura che meglio s' accosta alla maniera di Simone, poichè il rimanente è lavoro che neppure farebbe onore al cognato di lui Lippo Memmi, seguace della sua maniera. [2]

Galleria nell' Accademia di Belle Arti in Siena.

Sopra una parete della cappella maggiore nella chiesa di Sant' Agostino trovasi una tavola rappresentante il Beato Agostino Novello ed alcuni incidenti della sua vita. Le qualità del dipinto l' avvicinano alla maniera di Simone, ma come può lasciar dubbio se a lui o al cognato Lippo possa appartenere, così noi abbiamo preferito di farne cenno separato piuttosto che comprenderlo con sicurezza fra i lavori suoi. Le figure sono assai vivaci; e se le composizioni sono tutte nello stile di Simone

Chiesa di Sant'Agostino.

[1] Nel *Commentario secondo* del Ghiberti, a pag. XXVI, si trova in una nota riportata nel vol. I del Vasari, che furono nel 1720 distrutti da un incendio insieme colle altre pitture eseguite dal Lorenzetti nel 1335. Il Vasari che ricorda quest' ultime, non fa parola del fresco di Simone, cui potrebbe essere stato erroneamente attribuito dal Ghiberti, poichè anche il Della Valle nel vol. II, pag. 204, nella vita di Pietro Lorenzetti, ricorda questi affreschi come esistenti in una sala dell' Ospitale, mentre poi in quella d' Ambrogio fratello di Pietro (vol. II, pag. 211) li ricorda come fossero sulla facciata. Ma come avremo luogo di vedere, l' iscrizione loro li faceva conoscere come un lavoro eseguito dai due fratelli Lorenzetti nell' anno 1335.

[2] Registrato in catalogo col num. 39, questo quadro rappresenta le mezze figure della Madonna col Putto, Sant' Antonio abate, l' Arcangelo Michele, Giovanni Battista e Stefano. Nelle cuspidi sono dipinte quattro mezze figure di Angeli col Redentore benedicente nel mezzo.

ed il colorito piacevole è dolce e fuso nelle tinte, non giunge però alla consueta vigoria di lui, nè vedesi nel dipinto quella forte impronta che distingue ogni suo lavoro. Quando dovesse credersi opera di Simone, bisognerebbe ammettere, o che in essa vi prese gran parte anche suo cognato con lui, o che lasciata da lui incompiuta per la sua andata in Francia fosse poi condotta a compimento da Lippo. [1]

Chiesa di San Lorenzo in Napoli.

La tavola, della quale altra volta si parlò e la quale trovasi sur un altare della chiesa di San Lorenzo Mag-

[1] Nella tavola di mezzo vedesi il Santo, che diritto e pensoso col libro chiuso in mano ascolta un Angelo che gli parla. In ciascuna delle due laterali vedonsi dipinti tre soggetti. Nel primo della tavola a destra di chi osserva, è rappresentata una donna col putto in braccio seguita da tre altre compagne. Nel secondo la stessa figura a sedere sul letto in atteggiamento assai vivo, colle braccia stese e una fantesca da un lato, che solleva da terra un fanciullo morto. Più indietro un'altra donna inginocchiata che prega, e alla quale, librato in aria, apparisce il Santo. Nel terzo è dipinto in un paese montagnoso un uomo caduto da cavallo, mentre gli apparisce il Santo che lo benedice. Nel primo soggetto della tavola a sinistra è rappresentato un fanciullo che cade col capo in giù, cui apparisce il Santo, che mentre lo benedice con una mano, trattiene coll'altra una grossa pietra che gli sta cadendo addosso. Da un lato sta una donna che a quella vista strappasi disperata i capelli, e più innanzi il Santo che solleva il caduto, il quale viene abbracciato dalla madre. Nel secondo è rappresentata una madre curva sul suo figliuoletto morsicato da un cane, il quale sta per essere percosso con un bastone da una figura d'uomo che assiste alla scena; mentre dall'altro lato vedonsi la stessa madre col figlio sulle ginocchia e le figure d'un uomo e d'una donna in piedi, che pregando mostrano a una terza figura vicina la molta loro meraviglia pel miracolo che forse va compiendosi sotto i loro occhi. Nell'ultimo è dipinto un ponte sopra un fiume e innanzi al ponte la porta d'una fortezza fra due torri, in mezzo alle quali apparisce il Santo. Nella parte superiore del quadro vedonsi, entro due tondi, le mezze figure di due Santi frati dello stesso Ordine del beato Novello. I fondi sono dorati e le figure di piccola dimensione, eccettuata quella in mezzo del Santo, che è nelle proporzioni di poco più d'una mezza grandezza naturale. Le tavole furono collocate dentro una nera cornice di forma arcuata, sotto la quale leggesi in un cartellino la seguente iscrizione: « B. Augustini Novi imago haec, quæ Paulo post ejus obitum in ara ipsi sacra genti Ptholomei attributa: colebatur in nova ecclesiæ extrutione, huc trasfertur A. D. MDCCLIV.» La *Guida di Siena* del 1822, di Guido Mucci, attribuisce questa tavola a Lippo Memmi.

giore in Napoli, rappresenta seduto San Luigi Re di Francia, vestito pontificalmente in atto d' incoronare il fratello Roberto, il quale a capo scoperto e regalmente vestito sta in ginocchio dinanzi a lui in atto di pregare, mentre in alto due Angeli librati a volo tengono sospesa la corona sul capo del Santo.[1] Nella predella abbiamo cinque storie riferentesi ai fatti della vita di San Lodovico.[2] Questo dipinto ha sofferto gravi danni; manca di gran parte del colore e assai danneggiate sono anche le cinque storie dipinte nella predella, che è la parte migliore del quadro. Osservandolo però attentamente da vicino, noi troviamo che Simone ha con esso cercato d'accontentare più che potesse il ricco cliente e di produrre un' opera degna di lui. Nobile e dignitoso è il movimento del Santo, naturale quello del Re Roberto e certamente ritratto dal vero. Elegante il panneggiare, facile il partito delle pieghe, netto e diligente il disegno. Le storie della predella sono vere miniature, le quali, mentre si distinguono per la bellezza della composizione, vedonsi eseguite con la stessa cura e maestria usate negli affreschi della Cappella Gentili in Assisi, con questo di più; che in grazia delle piccole dimensioni e del

[1] Vedi il nostro vol. I, pag. 55 e 48. Se si potesse provare che l' ordinanza, colla quale Re Roberto assegna il 23 luglio 1317 una rendita annua a Simone Martini « Cavaliere ,» si riferisce a Simone pittore senese, si avrebbe ragione per credere che circa quel tempo fosse fatta la pittura.

[2] Nel primo scompartimento è rappresentato il Santo con alcuni compagni davanti a Bonifazio VIII; nel secondo, quando, preso congedo dai suoi superiori, riceve da Bonifazio l' episcopale consacrazione; nel terzo, quando lava le mani a diversi pellegrini; nel quarto, le esequie sue e alcuni miracoli da lui compiuti, fra i quali il risanamento d' uno storpio con le grucce e d' un ossesso tenuto a freno da un' altra figura; e nel quinto finalmente, quando il Santo apparisce a persona che tiene fra le mani e in alto un' immagine, mentre nel vicino interno vedonsi attorno ad un fanciullo, forse morto, due figure di donna, una delle quali strappasi desolata i capelli, mentre l' altra stende le braccia al bambino che forse per miracolo sta per levarsi.

lavoro necessariamente più diligente non si scorgono in esse neppure i difetti osservati negli affreschi, poichè le figure, meglio proporzionate, hanno movimenti così vivi e naturali da ricordare con qualche evidenza i caratteri speciali delle pitture dei Lorenzetti.[1]

Mentre il Ghiberti non ha fatto cenno dei lavori eseguiti da Simone a Roma e a Firenze, il Vasari racconta che contraffacendo la maniera di Giotto dipingeva con molta lode a Roma sotto il portico di San Pietro una Madonna coi Santi Pietro e Paolo e il ritratto d' un sagrestano in atto d' accendere alcune lampade, affermando dovuta a questo lavoro la sua chiamata ad Avignone,[2]

Roma.

[1] La tavola è chiusa nella sua antica cornice, dipinta in azzurro coi gigli di Francia in rilievo e dorati. Le cinque storie sono tra loro separate da cinque archi sostenuti da colonnette. Il fondo è dorato, e tutto intorno vedesi graffito un fine ed elegante lavoro d' ornato, eseguito come il resto, non escluse le vesti e le aureole, con molto gusto e squisita precisione. Il pavimento è coperto da un ricco tappeto a colori, e il seggio vescovile è collocato sopra un gradino. Più in basso fra gli archi della predella vedesi ripetuto lo stemma di Re Roberto, ai cui lati, con lettere fra loro distaccate, è scritto: SYMON · DE · SENIS · PINXIT.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 88. Il Dionigi nei suoi *Monumenta Cryptarum Basilicæ Vaticanæ* afferma, che remossa dal portico fu trasportata prima nell' ambito, poi nella cappella della Confessione, e trovasi oggi nelle grotte oscure, ma talmente guasta dai restauri, da rendere impossibile di poter dire se sia o no lavoro di Simone. Vuolsi ancora dal Vasari che egli incominciasse ad Ancona una Passione di Cristo, condotta poi a compimento da suo cognato Lippo; ma anche di questo lavoro non abbiamo più oggi traccia alcuna. Nella prima credenza del Museo Cristiano nel Vaticano trovasi la mezza figura di Cristo benedicente che appoggia la sinistra mano al mondo. Questa pittura, che forse un tempo era la cimasa o l' aguglia d' un quadro, mostra la maniera di Simone; ha il fondo dorato a nuovo e la figura in qualche parte ritoccata. Nell' ottava credenza havvi una tavoletta con la Crocifissione di Nostro Signore, con Angeli ai lati della croce e i soliti episodi più in basso, compreso quel di Longino, che ferisce colla lancia il costato di Cristo, e della Vergine che sviene, con intorno i soldati, parte a piedi e parte a cavallo. La Vergine giace in terra colpita dal dolore ed assistita dalle altre Marie. Questo gruppo ricorda l' altro, che con lo stesso soggetto vedesi col nome di Simone in un quadretto della Galleria di Anversa, che ricorderemo a suo tempo. In questo episodio il pittore si scosta dal modo tradizionale seguito da Duccio, come possiamo vedere

mentre noi sappiamo già come questa sia avvenuta più tardi e in modo diverso.

A Simone furono erroneamente attribuiti alcuni degli affreschi del Camposanto di Pisa; ma quello che maggiormente è lodato dal Vasari [1] e che sopra una porta nell' interno rappresenta chiusa in una mandorla l'Assunzione della Madonna, seduta in trono a mani giunte in atto di preghiera e portata in cielo dagli Angeli con Cristo nel mezzo a braccia aperte in atto di riceverla, non solo non ha le qualità dei dipinti di Simone, ma quantunque manchi in parte del colorito e sia stato in alcuni luoghi ritoccato, pure mostra ancora tali caratteri da doversi invece attribuire a un seguace della di lui maniera. [2]

Camposanto di Pisa.

Gli altri dipinti del Camposanto, dal Vasari attribuiti a Simone, risguardano la leggenda di San Ranieri, rappresentata nei suoi diversi episodi in diversi scompartimenti. Nel primo avvi il Santo in atto di suonare la cetra in mezzo a una comitiva di persone d'ambo i sessi, mentre una pia matrona, forse la madre, tirandolo pel mantello sembra fargli rimprovero e invito d' allontanarsi da quel luogo per seguire l'esempio del romito Alberto.

nella Crocifissione da lui dipinta a Siena. Nella cuspide, entro un tondo, vedesi il Pellicano con ai lati San Giovanni Evangelista e San Luca. In basso nella base si vedono sei mezze figure di Santi, fra i quali si riconoscono San Francesco e San Giovanni Battista. I fondi sono dorati, il colorito è a tinte vigorose, diligente la condotta e accurato il disegno. Che se questo bel quadretto non fosse dipinto da Simone, ma dal Berna o da Lippo Memmi seguaci della sua maniera, essi mostrerebbero qualità tali da poter essere confusi col loro maestro.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 91.

[2] Caduto il colore dalla parte superiore della veste della Madonna, si vede la sottoposta preparazione col disegno delle mani incrociate sul seno, mentre ora le tiene unite in atto di pregare e sono di brutta forma, con un colorito rossastro pesante ed opaco, lo che dimostra che furono anche ridipinte. Il manto azzurro col suo risvolto verde è guasto e mal ridotto; e come alla destra di Cristo manca una parte della pittura insieme coll' intonaco, così sono guasti e in parte manchevoli o ridipinti gli Angeli.

Dietro alla matrona vedonsi molte figure, e fra esse è notevole una di donna con un fanciullo per mano. Dall'altro lato sono avviate le danze fra giovani di diverso sesso che tengonsi per mano.

La foggia del vestire, la tecnica esecuzione e il modo di comporre, ricordano gli affreschi del Cappellone degli Spagnuoli a Firenze, come la figura d'uomo vista di profilo, che incappucciata sta cogli altri a vedere la danza, rassomiglia a quella che credesi rappresentare nel fresco di Firenze il ritratto di Cimabue. [1] Segue San Ranieri dipinto inginocchiato sulla soglia d'una chiesa davanti al romito Alberto, il quale, prendendolo per mano, gli accenna il cielo, dove vedesi in forma di colomba lo Spirito Santo che avvolge Ranieri con un fascio della sua luce, mentre un frate assiste alla scena. [2] Più innanzi è ritratto insieme con una donna davanti a Cristo che lo benedice, mentre dall'altro lato vedesi inginocchiata una figura d'uomo. [3]

Nel secondo scompartimento è rappresentata una nave carica di mercanzia, sulla quale trovasi imbarcato il Santo per la Palestina. La scena principale ha luogo attorno a una cassa, guardando nella quale, una delle tante figure della composizione si tura il naso con disgusto, ripetendo l'atto che vedesi compiere da una seconda figura nel mentre si tira indietro. Il Santo, girandosi invece con tranquillo movimento verso il suo vicino, sembra discorrere con lui del miracolo, quasi affermando che agli occhi di Dio sono tutte pregevoli le cose di questo

[1] Le fabbriche del fondo mancano in gran parte del colorito, e la figura del Santo ha molto sofferto. Una delle figure meglio conservate è quella della matrona, mentre tutte le altre hanno, chi più chi meno, patita ingiuria, vuoi per restauro o per ridipinto, o vuoi perchè in parte manchevoli del colorito.

[2] Le vesti furono qua e là ripassate e le carni sono danneggiate. Il Rosini lo dice restaurato dai fratelli Melani.

[3] La figura meglio conservata è quella del Redentore.

mondo. Sulla nave, variamente atteggiate e con diverse espressioni, vedonsi molte persone e fra esse i marinai occupati a stendere e fermare la vela, che già gonfia dal vento muove il naviglio, alla cui poppa vedesi il timoniere intento a dirigerlo, mentre nell'acqua vedonsi sui suoi fianchi spiccar salti alcuni delfini.[1] Più innanzi nell'interno d'una chiesa è ritratto il Santo inginocchiato con le braccia levate in atto di preghiera verso Cristo, che gli apparisce.[2] Nella navata di mezzo, nudo e inginocchiato a mani giunte, sta il Santo in atto di vestire l'abito da pellegrino per mano del suo superiore;[3] cerimonia che desta qualche maraviglia in una delle due figure che ritte in piedi vi assistono. Più innanzi in abito da pellegrino egli distribuisce ai poveri del danaro che cava da una borsa. Compie lo scompartimento la scena della presentazione di Ranieri, per opera di due Santi, alla Madonna, la quale circondata da due schiere d'Angeli e di Santi incoronati vedesi seduta in trono.[4]

Nel terzo scompartimento sono rappresentati cinque episodii. Nel primo e sul davanti vedesi dentro una chiesa inginocchiato il Santo in atto di pregare, mentre il demonio, in forma di mostro, lo tenta presso un leggío, ove un gruppo di frati stanno cantando. Nel secondo

[1] È una delle migliori composizioni e delle meglio conservate, eccezione fatta della testa del timoniere e d'una porzione del cielo, guaste così da mostrare la sottoposta preparazione rossa.

[2] Parte della faccia del Santo e delle sue vesti è ripassata, e alla figura di Cristo manca in gran parte il colore.

[3] È una figura quasi interamente perduta, nè meno danneggiate sono le altre due e l'edifizio della chiesa. Il Santo che fa elemosina, ha guasta una parte della faccia ed ha ridipinte le sue vesti in due luoghi.

[4] Nella parte superiore, a destra del trono, fatta eccezione pei resti di alcune teste, tutta la pittura col colore del fondo manca insieme con una parte del trono. La pittura dall'altro lato del trono è pure danneggiata nelle figure dei Santi e degli Angeli; anche il colore della veste della Vergine è alterato, manca in parte nella testa e sulle mani. La figura di San Ranieri con quelle dei due Santi, che una per parte gli stanno vicine, sono le meglio conservate.

il demonio vinto dalle preghiere del Santo si ritira tutto addolorato, mentre nella parte superiore vedesi il Santo sollevato per le braccia dal demonio. Nel terzo questi scaglia dall' alto d' una montagna una pietra contro il Santo, il quale più innanzi è in atto di domare due leonesse e successivamente è di nuovo dipinto in ginocchio a pregare, mentre contempla Cristo che gli apparisce circondato dagli Angeli, da Mosè e da Elia. Nell' ultimo è dipinto alla porta d' un monastero, cui va a chiedere ospitalità, e più innanzi di nuovo in atto di fare elemosina ai poveri.[1] Benchè abbiano patito molti guasti, è tuttavia ancora agevole di riconoscere, come queste pitture non siano opera di Simone, tanto sono lunge d' aver toccata l' eccellenza di quelle da lui veramente eseguite, e tanto è frequente il ripetersi convenzionale delle stesse figure e degl' identici movimenti, da rendere assai spesso monotona l' azione. E se gli occhi semichiusi, le sopracciglia ad arco, la espressione quasi intontita delle teste oblunghe, la bocca piccola, le folte e nere capigliature, la barba a punta, le forme tarchiate, le giunture difettose e le grossolane estremità, sono caratteri che ricordano la scuola di Siena; l' esecuzione tecnica invece indica evidentemente che i dipinti appartengono ad artista di molto minor conto e posteriore a Simone. E quanto più si procede nell' analisi, d' altrettanto abbiamo motivo di confermarci in siffatta opinione; stantechè sia difettoso il panneggiare condotto a linee rette e angolose, siano manchevoli di vigore i toni delle vesti, monotone le tinte opaco-giallastre delle carni ombreggiate di tinta rossastro-scura, mal modellate e grossolanamente disegnate le forme, come difettoso è il rilievo.

[1] È l' affresco più danneggiato, poichè manca in molte parti del colore, specie nella seconda scena, cui, oltre essere caduta una porzione d' intonaco, è toccato anco il danno di essere ridipinta.

Del resto non è difficile, che dopo aver visto Simone lavorare nel 1320 una delle migliori sue opere nella chiesa di Santa Caterina l' abbiano i Pisani potuto ricercare anche pei lavori del Camposanto, nè ci ripugna di credere che prima di lasciar l' Italia possa egli aver tracciate sulla carta le composizioni, nel pensiero di lasciarle dipingere dal cognato Lippo Memmi; il quale, o per non averle mai incominciate o forse appena appena tracciate, lasciò che altri e solo più tardi le avesse ad eseguire. E infatti nel registro delle spese pel Camposanto avvi ricordo d'un pagamento di 529 lire e 10 soldi in danaro pisano, stato fatto al pittore Andrea di *Florentia* il 13 ottobre 1377 o 1378, (stile pisano) per aver dipinte per incarico, a quanto sembra, di Pietro Gambacorta, le storie del Beato Ranieri.[1]

Ma per quanto resulti ancora, che a questo pittore fu assegnata una casa per abitazione presso il Camposanto, tuttavia dovette certamente aver lasciato il lavoro incompiuto, una volta che tre anni dopo fu mandato per esso a cercare in Genova il pittore Barnaba di Modena,[2] senza che neppur egli lo portasse a compimento, poichè fu ultimato nel 1386 da Antonio Veneziano.[3]

Molti però sono i pittori fiorentini della seconda metà del secolo XIV col nome d'Andrea. Sono noti un Andrea Ferri del 1347 e 1357,[4] un Andrea del Passano nel 1363,[5] Andrea di Bonajuti nel 1374,[6] Andrea di Nuto nel 1377-1415,[7] Andrea di Puccino nel 1367,[8] Andrea di

[1] Vedi Bonaini, *Memorie inedite*, op. cit., pag. 104 e seg.

[2] Vedi *ut supra*, pag. 141.

[3] Vedi la Vita d' Antonio Veneziano nel nostro vol. II, pag. 214 e seg.

[4] Vedi *Memorie inedite* del Bonaini, op. cit., pag. 106.

[5] Vedi il *Carteggio* del Gaye, vol. II, pag. 36.

[6] Id., Id., pag. 37.

[7] Id., Id.

[8] Id., Id.

Corrado nel 1379 [1] e finalmente un Andrea Ristori, [2] detto anche di Mugello, nel 1358-1391, come risulta dall' iscrizione posta sulla sua tomba in Santa Maria Novella di Firenze. Per nessuno d' essi però noi abbiamo qualche speciale argomento per dichiarare che di preferenza sia stato chiamato a Pisa. Solo ci basta d'escludere l' Orcagna, e per essere egli già morto nel 1376 [3] e perchè le pitture, di cui è parola, comparate con le altre sue, sono d' assai minor merito artistico, ma ancora perchè esse non hanno affatto l' impronta d' un lavoro di Scuola fiorentina.

Cappellone degli Spagnuoli in S. Maria Novella.

Nè sono questi i soli affreschi stati erroneamente attribuiti a Simone dal Vasari, il quale afferma inoltre che dopo avere egli dipinto in Firenze nel Capitolo di Santo Spirito ebbe a lavorare *molto felicemente* tre facciate in quello di Santa Maria Novella, oggi chiamato il Cappellone degli Spagnuoli. [4] Uno di questi dipinti rappresenta una disquisizione teologica, obbietto di molta controversia a quei tempi e forse maggiore nei successivi, se cioè potesse il cattolico conseguire il premio del

[1] Vedi il *Carteggio* del Gaye, vol. II, pag. 37.

[2] La data della iscrizione di Andrea nel registro dei pittori è dal Bonaini, *op. cit.*, pag. 106, assegnata al 1333; dal Gaye, *op. cit.*, vol. II, pag. 37, al 1359; ma il Gualandi nelle sue *Memorie di belle arti*, serie VI, pag. 176, l' afferma avvenuta nell' anno 1358. Di questi tre, il Bonaini è il più corretto: vedasi l' iscrizione sulla tomba di Andrea Ristori, in Moreni e Fineschi, *Notizie dell' antico Cimitero di Santa Maria Novella*, pag. 387.

[3] Vedi la *Vita d' Andrea Orcagna* nel nostro vol. II, pag. 156.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 89 e 117. Le pitture a Santo Spirito sono andate a male fino dal tempo del Vasari, però il Ghiberti discorrendo a pag. XXVI del suo *Comm.* di Simone e di Lippo, che crede non cognato a Simone, ma fratello, non accenna punto nè a queste nè alle pitture di Santo Spirito ch' egli certamente ha vedute e delle quali non è così scarsa l' importanza artistica da tacerne, quando le avesse credute di Simone e di Lippo, dei quali parla molto genericamente chiamandoli maestri gentili e molto diligenti nell' eseguire una quantità di tavole. Nè l' aver detto che essi dipinsero in Firenze, ci sembra bastevole argomento a credere che egli volesse a questi dipinti riferirsi.

Paradiso col solo ossequio alle primitive dottrine della Chiesa, o se era necessario che tale ossequio si estendesse ancora a quelle successivamente introdotte, e le quali, come, ad esempio, la confessione, erano specialmente difese dall' Inquisizione. Questa tesi, per quanto risguarda la chiesa, è svolta con la riproduzione architettonica di Santa Maria del Fiore secondo il modello attribuito ad Arnolfo di Lapo. [1] Davanti alla chiesa, seduto in trono nei suoi abiti pontificali, è rappresentato papa Benedetto XI col pastorale nella sinistra e la destra in atto di benedire. [2]

A fianco del pontefice e seduti da un lato sono dipinti un cardinale e un vescovo; dall'altro un Imperatore, un Re e un terzo personaggio, detto dal Vasari un cavalier di Rodi. [3] Sullo sgabello presso i piedi del papa vedonsi sdraiate parecchie pecore che rappresentano la società dei credenti. La dottrina svolta nella tesi e difesa dai domenicani è raffigurata da parecchi frati dell'Ordine occupati a spiegarla alla folla, rappresentata sul davanti da persone d'ogni sesso e con-

[1] Vedi Vasari, vol. I, pag. 253, e vol. II, pag. 90. Ma anche questa opinione non è esatta, poichè un più attento esame delle parti ha dimostrato, come prova il Nardini Despotti Mospignotti, nel suo studio sul sistema tricuspidale e la facciata del Duomo di Firenze, pubblicato a Livorno nel 1871, che, ripresa dopo l'interruzione la fabbrica di questa chiesa, fu modificato il primitivo disegno dall' architetto Francesco Talenti, che la conduceva a termine allargandola.

[2] Il Vasari nel vol. II, pag. 98, pretende, che un primo ritratto di questo pontefice fosse portato a Simone da Giotto, quando questi fece ritorno da Avignone, intorno alla quale erronea affermazione noi non abbiamo che a riferirci a quanto già abbiamo scritto nel vol. I da pagina 457 a pag. 466 sulla supposta gita di Giotto ad Avignone.

[3] Il cardinale vuolsi che sia Niccolò Albertini da Prato, e il vescovo il domenicano fra Angiolo Acciaiuoli vescovo di Firenze. Nell'Imperatore che impugna con la destra la spada sguainata e invece del mondo tiene nella sinistra un teschio, vuolsi rappresentato Enrico IV; e nel Re che impugna allo stesso modo la spada e stringe nella sinistra il mondo, Filippo il Bello. Il terzo personaggio vuolsi che rappresenti il Conte Guido.

dizione, talune sedute, altre in piedi, qualcuna in atto di meditare e qualche altra di discutere col vicino, mostrandosi dubbiosa o convinta. La scena termina da questa parte con la figura d'un Vescovo occupato a discorrere coi vicini. Dall' altra vedesi dipinto un secondo affollamento di persone rappresentate in svariati atteggiamenti, fra le quali il Vasari nella figura dipinta di profilo sul davanti col cappuccio in testa vuol riconoscere Cimabue, e in altre il ritratto dell' architetto Lapo, di suo figlio Arnolfo, del Petrarca e di Madonna Laura.[1]

Ma oltrechè noi siamo d'avviso che pei loro caratteri rimane escluso che siano queste pitture opera di Simone, dobbiamo aggiungere ch' esse furono eseguite parecchi anni dopo la di lui morte. E se queste figure devono veramente aversi pei ritratti del Petrarca e di Laura, non resta che a vedere se mai non fossero state riprodotte dai ritratti, che Simone può avere eseguiti durante il suo soggiorno in Avignone e da lui forse spediti in Italia. Altri pensarono[2] che invece di Madonna Laura potesse questa figura di donna rappresentare la Fiammetta, amica del Boccaccio. Ma neppure può essere,

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 98. Forse l' autore si conformò alla tradizione nata dalla consuetudine d' introdurre nelle rappresentazioni ricche d' azione e di persone ritratti appunto di persone celebri viventi o vissute famose in altri tempi, la cui memoria era più diffusa. La figura indicata dal Vasari per il Petrarca è quella dipinta presso il Cavaliere di Rodi con un libro in mano, vestita alla foggia del poeta, la quale, benchè abbia con lui qualche rassomiglianza, è tuttavia, com' è ridotta dal restauro, assai difficile affermare che veramente sia il suo ritratto. Sarebbe tuttavia curioso che l' artista, insieme col Papa, l' Imperatore e il Re, che qui voglionsi rappresentati, avesse collocata la figura del Poeta, che disse loro d' avere essi abdicato alle alte loro dignità con una ritirata disonorevole al Rodano e al Danubio, come riferisce il Gibbon al cap. LXX della sua *Storia della caduta e decadenza dei Romani*. La figura indicata come il ritratto di Laura è quella, che in atto di conversare vedesi in piedi fra le altre figure di donna inginocchiate, e che da esse va anche distinta per una fiammella nel mezzo del petto.

[2] Vedi il d' Agincourt, vol. IV, pag. 182.

poichè questi conobbe la Fiammetta soltanto verso il 1341, quando fu a Napoli. Gli annotatori del Vasari esprimono il pensiero[1] che, seguendo l'esempio dei Gentili, i quali talvolta col simbolo d'una fiammetta rappresentarono Venere, abbia voluto il pittore significare con questa figura la voluttà dei sensuali piaceri. Comunque sia, non è questa una questione che alteri o muti sostanzialmente quello che alla storia dell'arte più importa di stabilire, e noi continueremo nella descrizione dei dipinti presi a esaminare.

Dall'altra parte dell'affresco vedesi rappresentata nella figura di San Domenico la Chiesa militante. Egli è dipinto in piedi sopra una piccola eminenza in atto d'indicare con la destra, nelle pagine del libro che tiene aperto nell'altra mano, la verità che predica ai molti eretici, che in diversi atteggiamenti gli stanno davanti; alcuni dei quali, quasi convinti dalle sue parole, vedonsi in ginocchio in atto di pregare, mentre alcuni mostransi ancora dubbiosi, altri perfettamente increduli si turano le orecchie ed uno che strappa perfino alcune pagine da un libro. A questa succede una seconda scena, nella quale il Santo è nuovamente intento a una disputa con un forte gruppo di persone, alcune delle quali sono in atto di discutere con lui, mentre altre esprimono incredulità e talune, quasi maravigliate, si allontanano scandalezzate della dottrina insegnata, mentre il Santo indica la guerra accanita e vittoriosa fatta dal suo Ordine, rappresentato da cani dal pelo macchiato, all'eresia, raffigurata allegoricamente da lupi che si lasciano cacciare.

Il trionfo delle dottrine domenicane è rappresentato da alcune volpi messe a brani dai cani più prossimi al Santo. Nella parte superiore di questa lunga parete è di-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 90, nota 1.

pinta una festa campestre, nella quale agli accordi di un gravicembalo e d'una zampogna vedonsi alcune giovanette tenersi per mano e intrecciare danze, mentre alcuni fanciulli guardano curiosi e altri giuocano. Poco più indietro al rezzo d'un boschetto vedonsi sedute quattro figure, che forse significano i piaceri della vita,[1] e sugli alberi fanciulli che colgono e mangiano frutta. Più innanzi un domenicano, seduto in cattedra, impone la destra sul capo a una persona che in atto reverente sta inginocchiata a lui dinanzi, volendo forse significare il trionfo della dottrina della confessione. Poco più lungi San Domenico che in una via, da una parte fiancheggiata d'alberi, indica ad alcune persone la porta del paradiso, sulla quale vedesi San Pietro con la chiave in una mano fare con l'altra invito d'entrare a una schiera di fanciulli, che tenendosi accoppiati per mano e saltellando stanno per entrare, intanto che sull'ingresso vicini a San Pietro stanno due angeli in atto d'incoronarli, mentre entrano: e pronte a riceverli, vedonsi oltre la porta le schiere dei martiri, dei santi, delle sante, degli apostoli e dei profeti, col Precursore Giovanni.

Più in alto e nel mezzo vedesi dipinto, seduto entro un cerchio variopinto e stellato, il Padre Eterno col li-

[1] La prima è una figura di donna inghirlandata di fiori che suona la viola, e la seconda d'un vecchio barbuto con un lungo e aguzzo berretto in capo e un falco sul pugno; la terza è ancora di femmina riccamente agghindata, che mette un suo dito nella bocca d'un cagnolino seduto sull'altra sua mano; l'ultima è la figura d'un vecchio che in atto pensoso si stringe con le mani il mento. È questo un motivo che ricorda quello coi personaggi seduti presso un boschetto, nel grande affresco del Camposanto Pisano rappresentante il Trionfo della morte, benchè diversa ne sia la composizione. Così la danza è pure un motivo che ricorda la danza nell'affresco di una delle grandi Allegorie nel Palazzo del Comune di Siena di Ambrogio Lorenzetti, benchè l'opera di questo sia in tutto superiore. Ma più di tutto ricorda anche, come tecnica esecuzione, i caratteri, le forme e il modo di comporre, che abbiamo notato negli affreschi del Camposanto Pisano attribuiti a Simone, ove abbiamo ricordato il pittore Andrea da Firenze.

bro chiuso nella destra e la chiave nella sinistra mano, circondato da santi e da angeli in atto di adorare ed altri in atto di muovere alla danza. Alla sua destra, e rivolta a lui, è dipinta la Madonna incoronata col giglio nella mano destra. Nel mezzo, sotto il Padre Eterno, il mistico agnello in Trono circondato dai simboli degli Evangelisti, compie questa composizione, ricca di figure di grandezza naturale simmetricamente distribuite in gruppi. E quantunque anche questa pittura sia stata assai guasta e alterata dai restauri, [1] mostra tuttavia quella stessa tecnica esecuzione, colorito, disegno e maniera, quali già abbiamo riscontrati nelle storie di San Ranieri nel Camposanto Pisano. [2] Onde si può credere che lo stesso Andrea da Firenze, seguace in arte della maniera senese, dipingesse in questo cappellone di Santa Maria Novella.

Sulla parete, attorno al grand' arco che mette alla tribuna, è dipinta coi soliti episodj la Crocifissione assai lodata dal Vasari. A sinistra di chi osserva vedesi nella parte inferiore, ritta in piedi, la figura di Cristo con la croce in spalla da lui sostenuta colle mani, mentre volge mesto lo sguardo alla madre, che insieme colle Marie lo segue ed è minacciata da una delle guardie, che precedono la fitta moltitudine uscita da Gerusalemme e avviata al Golgota. Sulla cima del monte, circondata da angeli compresi da profondo dolore, vedesi Cristo in croce, cui insultano parecchi della folla, presente la madre, che sorretta dalle Marie lo guarda angosciata, intanto che la

[1] Come tutti gli altri di questa Cappella, anche questo affresco è stato barbaramente restaurato. I fondi sono più qua e più là ricoperti da una tinta giallastro-sudicia e ripassate con colore quasi tutte le vesti. Molte teste, quasi tutte le estremità e le aureole dorate, furono ricoperte dalla tinta giallastra.

[2] Il Rumohr dice che i lavori autentici di Simone e di Lippo non rassomigliano a questi del Cappellone di Santa Maria Novella in Firenze. Vedi nota dello Schorn al Vasari, edizione tedesca, vol. I, pag. 262.

Maddalena coi capelli disciolti cerca con le braccia levate di farsi strada e guardando fisso manda grida di dolore.

Di mezzo alla folla spicca la figura d'un guerriero a cavallo, fermo a guardare la scena dolorosa. Il buon ladrone guarda rassegnato in cielo, ove vedesi la di lui anima portata dagli angeli, mentre l'altro girando il capo da una parte si contorce con movimento convulso, quasi per sottrarsi al diavolo che seduto sulla croce con un lungo ferro a gancio attende di cavargli l'anima dal corpo, per consegnarla ai tre demoni che librati in aria l'aspettano per portarla all'inferno. In mezzo alla moltitudine che assiste curiosa a questa scena di dolore, vedesi il centurione convertito guardare mestamente a Cristo. Da un lato alcuni soldati si dividono la di lui veste e alcune guardie cercano con le loro daghe di contenere la folla.

Più in basso compie la scena la discesa di Cristo al limbo, dove rovesciate le porte addosso a Lucifero che le aveva in custodia, vedesi il Redentore in aspetto tranquillo, con la bandiera della redenzione sulla spalla, dar mano ad Adamo che precede la folla dei patriarchi, dei profeti e dei santi, colà raccolta a preghiera, fra i quali sta il Precursore in atto d'accennare al santo a lui vicino il compimento della profetata discesa. Da un lato vedonsi raccolte entro una caverna le figure di molti demoni, che fanno atti d'impotente minaccia. Anche questo ha come i precedenti dipinti l'impronta della maniera senese, e fu eseguito con la stessa esecuzione tecnica che vediamo usata dai pittori della seconda metà del secolo decimoquarto, e mostra i caratteri delle opere dei pittori senesi seguaci di Duccio, di Simone, dei Lorenzetti o del Berna. E infatti la salita al Calvario e l'episodio del limbo altro non sono nel loro insieme, se non la ripe-

tizione o l' imitazione di scene consimili pensate ed eseguite da Duccio e seguaci nel trattare lo stesso argomento. Anche i tipi, i caratteri, i movimenti delle figure, dalle forme volgari col mento sporgente coperto da folta barba, se d' uomo; alte, asciutte, profilate e scarne, se di femmina; rivelano la Scuola, come la rivela il modo di panneggiare a linee rette, angolose e lumeggiate con oro, il rilievo dei nimbi e lo stesso colorito, per quanto esso apparisca oggi guasto e alterato dai restauri. E siamo d' avviso che se queste pitture, eseguite con tanta ricchezza di figure e su larghe pareti, non furono lavorate da alcuno di quei maestri, portano però l' impronta e il carattere della Scuola senese. Ma come si scorgono differenze parecchie d' esecuzione nelle diverse parti, così noi crediamo che parecchi fossero gli artisti che vi ebbero mano, e che dalla differenza dell' artista dipenda la più o meno esatta riproduzione dei caratteri della Scuola.

Sulla terza parete, nella quale si apre la porta d' entrata, oltre essere le pitture più che altrove danneggiate dal restauro e alterate dalla ricoloritura, sono anche in alcune parti manchevoli. Le storie rappresentate sono episodj che si riferiscono alla vita di San Domenico e di San Pietro Martire.[1] Ma a farci più sicuri che queste

[1] A destra nella parte più bassa si vede nel letto un infermo a mani giunte, rivolto al cielo in atto di preghiera, con alcune figure ai lati che lo guardano maravigliate. Sul davanti trovasi una donna che dorme appoggiando la testa alla mano. Dopo la finestra è rappresentato il miracolo della resurrezione d'una donna, compiuto alla presenza di molte persone. Dopo la porta vedesi egualmente distesa in terra un' altra figura di donna assistita da tre compagne con molti altri infermi e sciancati, che guardano il cielo, da cui sperano sollievo ai loro mali. Nella parte superiore sono dipinte entro losanghe le virtù cardinali e teologali. Presso la seconda finestra è dipinto il martirio di San Pietro, il quale, mentre sta per essere colpito dal coltello, scrive sul suolo col proprio sangue il Credo della sua fede, mentre il compagno tutto compreso dal dolore lo sta a mani giunte osservando. Nel fondo vedonsi molti guerrieri, alcuni

pitture del Cappellone non sono opera di Simone, abbiamo oramai, oltre il criterio della esecuzione tecnica, anche la notizia più precisa circa il tempo, in cui furono lavorate. Il Cappellone non fu già fabbricato nel 1320, come ebbe ad affermare anche il padre Marchese, ma bensì nel 1350;[1] e sappiamo ancora che quando nel settembre del 1355 avveniva la morte di Mico dei Guidalotti che lo erigeva, le pitture non erano ancora ultimate, poichè egli lasciava appunto al fratello Domenico la somma di 325 fiorini d'oro per farle condurre a compimento.[2] E come questi dovette aggiungere del suo altri 92 fiorini, così possiamo dire che, a quel tempo, almeno una gran parte degli affreschi non era ancora stata eseguita. E, come vedremo più innanzi, sappiamo oggi che Simone partiva nel febbraio del 1339 per Avignone col fratello Donato e colà moriva nel 1344, facendo quest' ultimo ritorno a Siena: così è più certa ancora l' esclusione di lui. Ma poichè tanto i caratteri di queste pitture, quanto dell' affresco rappresentante il trionfo sugli eretici, dal Vasari erroneamente attribuito a Taddeo Gaddi, sono pur sempre quelli della Scuola senese e più precisamente dei lavori dei seguaci di Simone, di suo cognato Lippo e del Berna, così ci è agevole credere che Lippo sopravvissuto

dei quali sono in parte nascosti da un colle. Nella parte superiore resta ancora dell' antica pittura il loggiato del convento, dov' è rappresentata la vestizione d' un frate e la figura di San Pietro o San Domenico che predica dal pulpito, indicando il cielo alla sottoposta moltitudine, nella quale vedesi un vescovo che sembra indirizzargli la parola. Vedonsi ancora poche vestigia d' un edifizio e dentro un tondo la figura di Cristo, le quali pitture, benchè guaste e ridotte in cattiva condizione, tuttavia mostrano le qualità di quelle già descritte, caratteri cioè e composizioni più proprie della Scuola senese che della fiorentina, ed una tecnica esecuzione quale vedesi nelle opere dei pittori di secondo ordine, che fiorirono nella metà del secolo XIV.

[1] Vedi Aristide Nardini Despotti Mospignotti, *La Facciata del Duomo di Firenze,* Livorno 1871.

[2] Vedi Padre Marchese, vol. I, pag. 190.

dodici anni al cognato Simone avesse avuto egli l'incarico di eseguirle. E quando anche si volesse credere che in compagnia d'altri avesse posta mano al lavoro sulla prima parete, dov'è figurato San Tommaso che trionfa degli eretici, dal Vasari erroneamente attribuito a Taddeo Gaddi,[1] nulla s'oppone a credere che tra i pittori senesi che continuarono quel lavoro, si trovasse, come già si notò, anche Andrea da Firenze.

E come sappiamo di già che nel 1320 Simone lavorava per Pisa una delle più importanti sue tavole, così non ci ripugna d'ammettere che invitato a dipingere nel Camposanto ne tracciasse egli sulla carta le composizioni, che, per causa forse della sua partenza dall'Italia, lasciò per l'esecuzione al cognato Lippo, dopo il quale, sia ch'egli incominciasse il lavoro o neppure vi mettesse le mani, fu chiamato Andrea da Firenze per condurle a compimento. Non avendole neppur questi terminate, fu chiamato prima il pittore Barnaba da Modena e più tardi Antonio Veneziano che veramente le condusse a termine.[2]

Ma, innanzi di seguire Simone nel suo nuovo soggiorno d'Avignone, è utile forse avvertire come ignorisi interamente la fine fatta della tavola dal Vasari indicata come lavoro di lui e collocata nella Cappella dei Gondi, da cui sarebbe stata rimossa per sostituirvi un crocifisso del Brunellesco.[3] Neppur è fuori di luogo dare

[1] Vedasi nel nostro vol. II, pag. 46, la vita di Taddeo Gaddi e di nuovo a pag. 52, ove si disse, che i caratteri della pittura mostrano essere quelli della Scuola senese, escludendo però che il dipinto sia opera di Simone.

[2] Vedasi innanzi a pag. 79, ed il nostro volume II della Vita di Antonio Veneziano a pag. 214 e seg.

[3] Rappresentava il quadro la Vergine col Bambino, San Luca ed altri Santi. Vedasi il Vasari, vol. II, pag. 89. Il Richa, nelle sue *Chiese Fiorentine*, vol. II, pag. 100, ricorda un'altra tavola col Calvario collocata nella chiesa delle Murate a Firenze. Nella Galleria degli Uffizj coi ca-

Biblioteca Ambrosiana.

a questo punto la notizia, che in uno dei codici conservati nell'Ambrosiana di Milano vedesi eseguita da Simone sopra pergamena una miniatura, la quale per l'eccellenza dell'esecuzione conferma la fama, a cui il suo autore era pervenuto anche come ritrattista, da meritarsi le lodi dello stesso Petrarca.[1]

Fra le memorie conservate nel Convento di San Domenico a Siena avvene una dell'8 febbraio 1339, dalla quale risulta che tanto Simone, quanto suo fratello Donato avevano legale mandato da Andrea Marcovaldi, curato della chiesa degli Angeli, così di piatire in curia e davanti ai giudici alcune faccende della sua cura, come di ricevere le lettere apostoliche che a tali faccende potessero riferirsi una volta ch' esse fossero definite, le quali durarono sino al 1344.[2] Ma, quest' incarico non può intendersi se non come una felice opportunità colta dal Marcovaldi, chè quanto alla vera ragione dell' andata in

ratteri della Scuola senese e con la maniera di Simone trovasi un disegno rappresentante l'Adorazione dei Magi e la Crocifissione, con a tergo uno studio di animali lavorato con penna e lumeggiato con biacca.

[1] Questa miniatura trovasi in un codice di Virgilio, e fu pure veduta dal Della Valle, *Lettere Senesi*, op. cit., vol. II, pag. 101-2, e da lui tenuta pure di Simone. Il Manoscritto si crede che appartenesse al Petrarca, e porta la seguente iscrizione: « Mantua Virgilium qui talia carmina finxit, Sena tulit Simonem digito qui talia pinxit. » Nella nota 3 a pag. 98 del Vasari, vol. II, viene così descritta: « è rappresentato Virgilio che siede in atto di scrivere rivolto al cielo invocando il favor della Musa. Enea in abito da guerriero gli sta innanzi, e accennando alla sua spada figura il soggetto dell' *Eneide*. La *Bucolica* è figurata da un pastore e la *Georgica* da un agricoltore, che da un piano più basso stanno intenti al poeta. Intanto Servio tira a sè un cortinaggio finissimo e trasparente, per indicare ch' egli svela col suo comento ciò che nei canti del poeta sarebbe oscuro. » Vedi Rosini, nella sua *Storia della Pittura*, intaglio alla tavola XVI. La miniatura è sufficentemente conservata, se si eccettua una delle pupille degli occhi del Virgilio incoronato d' alloro, la quale manca; così qua e là in qualche parte il colore è sbiadito, nè è esente da parziali ritocchi il rimanente, specie nel fondo, ov' è figurato il paese ed il cielo.

[2] Vedi Milanesi, *Documenti dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 216, e seguenti.

Francia noi a quelle affermate dal Vasari,[1] che sono fra loro in perfetta contraddizione e mancano d'ogni prova documentata, preferiamo come più probabile l'altra indicata dal cronista Tizio, che lo fa muovere per Avignone dietro invito d'un cardinale che vi si avviava passando per Siena, mentre Simone stava lavorando intorno all'affresco della Madonna con Santi presso porta Camollìa, lo che fu causa che quel dipinto rimanesse interrotto.[2]

Dei lavori da Simone eseguiti alla corte papale d'Avignone si ebbero fino ai nostri tempi scarsissime notizie; e al Padre Della Valle, che per mezzo di Stefano Borgia segretario di Propaganda ne aveva ricercate ad Avignone e a Valchiusa, specie per mettere in chiaro la faccenda dei ritratti di Laura e del Petrarca, fu scritto nel giugno del 1782 essere tornata vana ogni diligenza, se ne togli la seguente notizia data da un vecchio canonico della Metropolitana: « On voit dans les manuscrits de Mr. l'abbé Deveras chanoine de St. Pierre d'Avignon à l'article de N. A. des dons, ce que suit. Le cardinal Annibal de Ceccano fit peindre le portique de la Cathedral d'Avignon qui est sous le titre de Nostre Dame des dons, par le fameuse peintre Simon Memmi, l'an environ 1349. »[3]

Ma evidentemente è corso errore nella data, poichè sappiamo morto Simone nel 1344 e d'altra parte essa è indicata dallo stesso abate in forma approssimativa. Secondo queste notizie sarebbe adunque stato il cardinale Annibale di Ceccano che, o facendo *viva istanza* da Avi-

[1] Vedi il Vasari, vol. II, pag. 88 e 98.

[2] Tizio, vol. I delle *Storie Senesi*, ricordato dal sig. Gaetano Milanesi (*Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 259). Anco il Ghiberti nel suo *Commentario* a pag. XXVI, riportato nel vol. I del Vasari, ricorda questo affresco, ma vuole che rappresenti una Incoronazione, disegnata col cinabro. Vedasi intorno a quest'affresco che cosa si disse innanzi, a pag. 70, e le note.

[3] Vedi il Della Valle, *Lettere Senesi*, vol. II, pag. 95.

gnone o invitandolo nel suo passaggio da Siena, avrebbe fatto andare colà il nostro pittore. È noto oramai che il Di Ceccano fu nominato cardinale dell' Ordine dei preti, col titolo di San Lorenzo in Lucina, nel 1327, da papa Giovanni XII, che nel 1331 compose una grave divergenza sorta fra la Sorbona e l'arcivescovo di Parigi, e che per due volte, durante il pontificato di Clemente V, andò legato nel 1344 e 1345 alla Corte di Francia per ristabilire la pace col monarca d' Inghilterra.

Presente ai conclavi, concorse col suo voto alla elezione dei papi Benedetto XII e Clemente V. Amico del Petrarca, fu anch' egli poeta chiarissimo e autore d'una vita in versi degli apostoli Pietro e Paolo. Eresse presso Avignone un monastero per l' Ordine dei Celestini dotandolo assai riccamente, ed è probabile fosse tra quei cardinali che per dissuadere Benedetto XII da fare, come voleva, ritorno nel 1334 in Italia, proposero due anni dopo di fabbricare ad Avignone, sulle rovine di quello fatto demolire da papa Giovanni, un nuovo palazzo pontificio;[1] ed è probabile ancora che per rendere più gradito al pontefice il suo soggiorno in Provenza fosse tra quelli che ebbero cura d'abbellire con l'arte la nuova residenza. Come sappiamo che Giotto fu verso quel tempo invitato da Benedetto XII d'andare ad Avignone, così non ci sembra affatto improbabile che, non avendo egli potuto tenere l'invito per essere morto nel 1336, venisse a lui sostituito Simone, che nel 1339 già doveva essere in fama di valente pittore.[2]

Posto in sodo il viaggio di Simone, poco monta del resto conoscere con precisione come e perchè siasi compiuto, e se fu condotto o chiamato dal cardinale di

[1] Vedi Moroni, *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica*, vol. V, pag. 6.

[2] A questo proposito vedasi la *Vita di Giotto*, vol. I, cap. undecimo.

Ceccano o da altri, ma preme piuttosto di esaminare se e quali lavori vi abbia eseguiti e quali e quanti d'essi siano ancora rimasti. Nell'atrio della Cattedrale, statogli primamente assegnato, vedevasi a cavallo la figura di San Giorgio in atto di uccidere con la lancia il drago. La figura di donna inginocchiata, dipinta da un lato e vestita di verde, vuolsi che rappresenti il ritratto di Madonna Laura traendone la prova dai versi scrittivi sotto dal Petrarca.[1] Questo affresco è andato perduto, ma nell'atrio, le colonne, l'architrave, la lunetta e il timpano della porta che mette in chiesa, mostrano ancora alcuni avanzi della pittura. Nella lunetta è dipinta la Vergine seduta col Bambino sulle ginocchia, coperto in parte d'un panno verde. Egli ha nella sinistra un rotolo spiegato mancante oggi della sua iscrizione. Alla destra della Madonna, sostenuto per le braccia e a lei presentato da un angelo, vedesi il committente, che forse è il cardinale di Ceccano, dipinto in ginocchio in atto di pregare. Dall'altro lato avvi un'altra figura d'angelo in ginocchio, che colle mani tiene un drappo disteso dietro la Madonna.

Cattedrale di Avignone.

Nella profondità dell'arco e fra l'ornato sono dipinte, dentro finti riquadri, teste d'angelo con la co-

[1] I versi sono i seguenti:

*Miles in orma ferox bello captare triumphum*
*Et solitas justas pilo transfigere fauces*
*Serpentis tetrum spirantis pectore fumum*
*Occultas extingue faces in bella Georgi.*

Del resto essa può anche rappresentare la figura della regina che per solito trovasi sempre in questo soggetto; e potrebbe anco essere che in questa figura avesse voluto ritrarre i lineamenti di Madonna Laura. A proposito del ritratto di Laura dice l'*Anonimo*, edito a Bassano dal Morelli nell'anno 1800, che in Padova nella casa di Pietro Bembo eravene uno d'autore ignoto, ma ricopiato da quello autentico esistente sopra un muro di Avignone, dove Madonna Laura era rappresentata sotto le forme di Santa Margherita. Per quanto lunghe e diligenti ricerche fossero da noi fatte, non ci è mai riuscito di vederlo o averne notizia.

lomba nel centro. Da un lato, sulla parete esterna dell'arco vedesi ancora la parte inferiore della figura d'un angelo, sotto la quale avvi un vaso con un giglio. Dall'altro lato mancando la pittura, non possiamo dire quale soggetto vi si trovasse dipinto. Nel timpano avvi in atto di benedire e col mondo[1] in mano la mezza figura di Cristo, davanti al quale stanno reverenti da ciascun lato tre angeli con le ali distese e con le braccia in croce sul petto.

Per quanto questa pittura sia assai male ridotta, tuttavia, vuoi per la composizione, vuoi pei caratteri particolari delle figure, graziose e gentili, pel colorito vivace e nelle tinte forte e vigoroso, ha tutta la maniera dei lavori di Simone.[2] Ma questa non è l'unica opera

[1] Sul globo vedonsi tre montagne con alberi fioriti che staccano sul fondo giallastro rossiccio; la parte superiore è tinta in azzurro e divisa da quella inferiore da un cerchio più oscuro.

[2] Dice il Vasari nel vol. II, pag. 96–97, « che Simone disegnava di rossaccio col pennello in su l'arricciato, il qual modo di fare era il cartone che i nostri maestri vecchi facevano, per lavorare in fresco per maggior brevità, con ciò fosse che, avendo spartita tutta l'opera sopra l'arricciato, la disegnavano col pennello, ritraendo da un disegno piccolo tutto quello che volevano fare, con ringrandire a proporzione quanto avevano pensato di mettere in opera. » Il racconto del Vasari ha conferma anche nelle pitture d'Avignone, delle quali, ov'è caduto l'intonaco, si trovano indicati sull'arricciato del muro con tinta rossiccia i contorni e le ombre, mentre nella parte, dov'è rimasto l'intonaco, si vedono compiute dalla pittura, come può vedersi nelle teste degli angeli della lunetta, nel braccio destro del Putto e nelle parti inferiori delle vesti della Madonna. A compimento di questo metodo diremo d'avere visto piccoli disegni di pittori di quei tempi, stati poi graticolati. Riportata sull'arricciato del muro la graticola nella proporzione stessa della pittura, tracciavano col pennello su quella ciò che avevano fatto in piccolo, come dice il Vasari. Così disposta la composizione, ne cavavano un lucido insieme colla graticola e coprivano d'intonaco quella parte di spazio che presumevano di poter lavorare nella giornata. E come all'intorno dello spazio i segni graticolati rimanevano visibili, così li tenevano come guida per calcare sopra il nuovo pezzo d'intonaco i contorni delle figure che poi dipingevano. E così facevano di mano in mano che progredivano nel lavoro. Se per caso rimaneva incompiuta una parte del lavoro della giornata, la coprivano con panni umidi

dà Simone lavorata ad Avignone, che dipinse ancora nel palazzo pontificio, ora ridotto a caserma, la gran sala del concistoro, ridotta malauguratamente con un tramezzo a dormitorio « pour les enfants de troupe. »

Palazzo Pontificio in Avignone.

Per la maggior parte questi affreschi furono ricoperti di calce e la sola sezione diagonale della vòlta stata rispettata mostra 18 figure di profeti dipinte in piedi l'una sull'altra sopra le nuvole in diversi atteggiamenti. Negli angoli vedonsi le figure delle Sibille.

Alcune di queste figure sono dipinte con qualche ricercatezza di movimento e mostrano il tipo convenzionale della Scuola senese, mentre altre hanno caratteri migliori. Diligente il disegno, facile e largo il panneggiare e ricco l'ornato, mentre è alquanto debole nelle tinte il colorito chiaro e manchevole di rilievo, difetti che possono anche in parte derivare dall'azione del tempo e dalla mancanza d'aria e di luce. Il fondo è azzurro stellato, e tanto i costoloni della volta che circoscrivono la pittura, quanto le cornici che la comprendono, sono dipinte con ornati. Nel mezzo della vòlta avvi uno scudo con le lettere S. P. Q. R. significanti il consueto *Senatus Populusque Romanus.* [1] Ma come queste figure non mostrano i pregi consueti delle opere del maestro Simone, così è da credere possa averne affidata l'esecuzione al fratello Donato e a qualche altro assistente. Le

e il giorno dopo la terminavano, ripassando a secco con tratti di pennello le carni, e facendo, come quasi sempre usavano, cioè a secco ed a tempera, il fondo e gli accessorj. A questo dipinto manca, oltre il già detto, anche parte del colore alla veste della figura che rappresenta il committente, e nella porzione inferiore e nel fondo manca oltre il colore anche l'intonaco. Anche nel timpano è caduto l'intonaco nella parte inferiore, e la figura di Cristo e il fondo sono danneggiati.

[1] Le tinte d'alcune teste sono assai dilavate, quella di Melchisedech manca affatto; l'altra d'Abdia è guasta, e per tacere d'altri danni che più qua e più là si riscontrano, aggiungeremo che le vesti d'Abacuch, oltre avere smarrita parte del colore, furono anche restaurate.

decorazioni delle due cappelle, detta l'una papale e l'altra del Santo Ufficio, esistenti nella torre quadrata del palazzo, rivelano la mano d'artisti seguaci di Simone. Nella prima cappella sono rappresentate alcune scene della vita del Precursore con altri Santi; nella seconda, quelle di San Marziale, Stefano, Pietro, Valeriano ed altri. Il primo affresco nella parte alta della parete di fronte ritrae la nascita del Precursore e la sua presentazione a Zaccaria, e vedesi nell'interno d'una camera seduta nel letto la giovane e avvenente figura di Santa Elisabetta, dietro la quale stanno due altre figure di donna, appoggiando l'una la destra mano sul guanciale e rivolta l'altra a una figura d'uomo, che vedesi ai piedi del letto.[1] Sul davanti del quadro un'altra donna presenta graziosamente il neonato a San Zaccaria, occupato a scrivere il nome di lui sopra una pergamena distesa sulle sue ginocchia.[2]

Per quanto alcune parti siano buone e piaccia la figura di Santa Elisabetta, come riesce geniale quella di Zaccaria, tuttavolta presa nell'insieme è una composizione fuori d'equilibrio per quella figura posta ai piedi del letto, la quale non solo è fuor di proporzione in comparazione delle altre, ma per la grossolana pesantezza delle forme, la folta barba e la disordinata sua capigliatura, riesce anche un tipo assai volgare e d'un verismo spiacevole. Nel trattare questa figura è evidente che l'artista non si curò dell'armonia del quadro, ma riprodusse senza molto discernimento il primo modello venutogli alle mani.

La pittura successiva è irriconoscibile, tanto s'è fatta scura. Nella profondità dei muri laterali della fine-

[1] Eccetto la testa, e poche altre tracce, manca del colore.

[2] Oltre essere questo dipinto qua e là manchevole del colore, lascia vedere alcune delle sue parti ripassate.

stra vedesi una folla numerosa di persone d'ambo i sessi avviarsi processionalmente verso un tempio, nel cui interno scorgonsi tre figure attorno ad un'ara, di contro alla quale è dipinta di profilo con un braccio disteso la figura d'un santo, che solleva con la mano dell'altro un lembo del largo mantello rosso, ond'è coperto. Il movimento facile e il largo panneggiare della figura dimostrano ch'essa è una delle migliori state dipinte in questa cappella.[1] La processione è chiusa da alcune figure di donna, le quali, sia per la ricchezza dell'abbigliamento, sia per le forme loro, si chiariscono essere veri e propri ritratti.

La prima, che per la gentilezza dei lineamenti, la nobiltà dell'incesso e la ricchezza delle vesti attrae di preferenza l'attenzione, ci ricorda la figura della supposta Madonna Laura, dipinta nel Cappellone degli Spagnuoli. Diritta della persona e con espressione assai tranquilla, essa guarda innanzi a sè. Il manto azzurro che la ricopre, lascia scorgere sul davanti una parte della sua veste gialla. Aderente al collo e abbottonato ha in testa un cappuccio, che scendendo dietro le spalle termina a coda. Una fettuccia rossa stringe i suoi capelli biondo-rossicci spartiti nel mezzo. La figura vicina è notevole più per la ricchezza del suo abbigliamento che per la espressione, i lineamenti o le forme. Fra queste due scorgesi un'altra testa di femmina dalle forme piacevoli e simpatiche. Il rimanente della pittura, compreso il fondo, fu danneggiato, e le teste delle figure mascoline sono quasi tutte prive di colore. Tuttavia, siccome le figure di donna sono ancora le meglio conservate, così le prenderemo in esame rispetto principalmente al colorito e alle forme, osservando come le carni

[1] La testa è assai rovinata e ritoccato il mantello. Delle altre figure pochi vestigi sono rimasti e anche il fondo manca di colore.

manchino di tinta vigorosa, e le forme e i tipi non abbiano il carattere gentile che si riscontra nelle pitture eseguite da Simone in Italia e nelle prime da lui fatte in Avignone sulla porta che mette alla chiesa.

Pochi resti di figure sono ancora visibili nella parte inferiore, e tra esse quella di Cristo, che con movimento naturale si protende in avanti con la destra levata e in atto di parlare. Ha forma gentile, nè manca di regolari lineamenti. Ha il mento coperto da corta ma folta barba, e la copiosa sua capigliatura spartita nel mezzo gli scende a lunghi ricci sulle spalle. Stanno a' suoi fianchi due angeli, l'uno di fronte con una mano levata e rivolta al suo compagno di fianco e dipinto di profilo. Con la sua testa ovale e il viso pienotto quasi incorniciato dai corti e ricciuti capelli ha tipo piacevole, e per la lunga sua veste ha quasi l'apparenza di persona di chiesa. L'altro invece si muove con molta ricercatezza ed affettazione verso il compagno, tenendo abbassato il braccio sinistro e la mano aperta. Ambedue hanno difettose e grossolane le giunture e le estremità.[1] Nella parte inferiore del dipinto è rappresentata la nascita del Precursore, il quale è anche riprodotto in atto di predicare alle turbe nel deserto, delle quali però non rimangono che tre figure: l'una che indica al compagno il predicatore, e la terza, non intera, seduta per terra con le mani incrociate sulle gambe. Dietro il Santo vedonsi altre figure di donna, la prima delle quali è quasi fermata nel suo incedere dalla seconda, che mette la mano sulla spalla dell' altra, quasi volesse parlarle. Delle altre figure la pittura è quasi interamente scomparsa.

[1] Anche questo è uno dei dipinti meno rovinati, ma l' azzurro del mantello di Cristo è in gran parte perduto, e presso la sua mano sinistra manca la pittura con un pezzo d' intonaco. Anche il fondo ha sofferto e pel colorito valgono le stesse osservazioni fatte per quelli già descritti in questo palazzo.

Nella profondità del muro della finestra vedonsi sopra un fondo di paese, ridipinto in gran parte, gli avanzi d'altre figure; e in alto della parete a destra di chi entra è dipinto il battesimo di Cristo. Questi è per metà immerso nell'acqua, mentre il Precursore inginocchiato sulla riva gliela versa sul capo. Più innanzi è dipinto Cristo che prega guardando in cielo, dove tra le nubi, in mezzo a quattro angeli che accennano a lui, apparisce la mezza figura del Padre Eterno.[1] I tipi, i caratteri e le forme delle figure, specie di quella del Cristo che prega, non solo son poco felici, ma come mostrano un volgare realismo ed hanno forme difettose, colorito debole e slavato e non conforme alla maniera senese, così noi crediamo che possa essere lavoro di qualche artista estraneo alla Scuola, trovato forse ad Avignone e del quale Simone sarà stato obbligato di servirsi, per condurre a compimento i molti lavori a lui ordinati. Nella profondità del muro della finestra vedesi un gruppo di sei figure variamente atteggiate.

È una pittura assai male ridotta come l'altra dirimpetto, la cui prima figura, che sembra rappresentare il Precursore, è quasi interamente perduta. Davanti a questo stanno altre figure, e fra esse due di vecchi dalle lunghe barbe, i quali gli presentano le pergamene che tengono in mano. Per la condizione sua è difficile riconoscere il soggetto di questo dipinto, quando non rappresenti l'arresto del Precursore stato ordinato da Erode.[2]

[1] Anche questo affresco è in pessima condizione. Manca in alcune parti del colore e in altre ha patito altri danni. Nel battesimo, la parte sinistra della testa con la spalla e il petto di Cristo è danneggiata, come ha patito offesa nelle braccia e altrove la stessa figura nel dipinto della preghiera. Manca al Padre Eterno la testa e il collo, danneggiato è l'angelo in prima linea e interamente perduti gli altri due più indietro, come è perduta una parte dell'azzurro del cielo.

[2] In lontananza sopra una collina vedesi un edifizio merlato.

Nella parte inferiore è rappresentato Erode a tavola fra due commensali, il quale, con la sinistra al petto, ricerca con l'altra mano nel piatto delle vivande, mentre guarda a Salome che con movimento rapido, ma assai ricercato, accenna a un servo che sta per entrare portando la testa del Precursore. Il resto della composizione è dipinto sulla spessezza del muro della finestra, e rappresenta un servo appoggiato alla tavola, che accenna a un compagno la figura che porta la testa del Santo, dietro la quale vedesi Salome presentare sopra un piatto alla madre Erodiade il capo reciso. La figura d'Erodiade bizzarramente vestita e acconciata è forse la migliore di tutto il dipinto. Ma il vestito delle figure, e quello specialmente d'uno dei commensali col suo alto berretto a punta ricurva, ha veramente dello strano e del bizzarro assai, per non dire grottesco, e devesi supporre fosse in uso in quelle contrade. Anche questo lavoro, del resto assai mal ridotto, vuoi per la scorretta prospettiva, vuoi per la singolarità dei tipi e dei movimenti delle figure, o vuoi per il colorire dilavato o per la rigidità dei contorni, noi crediamo eseguito da qualche artista di quelle contrade, affatto estraneo alle tradizioni della Scuola Senese.

Più innanzi e dopo la finestra è rappresentata in un interno la Decollazione del Santo. Questi in ginocchio con le mani congiunte, coperto da una pelle e dal manto, attende rassegnato e tranquillo il supplizio, al quale assistono molte persone. [1]

Privo di naturalezza è il movimento del carnefice dai lineamenti volgarissimi e dalle forme grossolane e tozze, la cui ruvida cera, la folta barba e l'arruffata capi-

[1] Parecchie delle figure sono più o meno danneggiate come anche il fondo. Quella del Santo manca del capo.

gliatura, ci lascian credere che un vero carceriere abbia servito da modello. [1]

Nella parte superiore della parete di rimpetto, a destra di chi entra, sulla sponda del mare con fondo di montagne coperte da alberi che staccano sul lontano azzurro del cielo, è dipinto Cristo seduto dentro una barca governata da tre uomini. [2] Sulla sponda vedonsi due figure di pescatore, una inginocchiata e l' altra in atto di pescare. Più in là vedesi Cristo insieme con due apostoli chiamare a sè i figli di Zebedeo, Giacomo e Giovanni, mentre con la destra levata sembra in atto di parlare.

Il più giovane dei chiamati sta aspettando con attenzione e tiene le braccia penzoloni, ma le mani congiunte; l' altro invece con la destra levata e fissando in volto Cristo, cerca di spingersi innanzi come chi vuole interrogare e deve rispondere. È questa una delle migliori composizioni, le cui figure, pei movimenti, pel panneggiamento e pei tipi, appartengono bensì alla Scuola Senese, ma la cui esecuzione, per essere state lavorate dagli allievi, non corrisponde alla bontà della composizione. [3]

Più in basso, in un' aperta campagna interrotta appena da alcuni alberi e chiusa da scogli, è rappresentata diritta della persona la figura di Cristo, quando, come narra l' Apocalisse, visita il suo apostolo Giovanni. Ha una spada dalle parti della bocca, stringe le chiavi nella sinistra mano abbassata e tiene la destra

[1] Per essere troppo lungi dal Santo egli si spinge innanzi col torso, e col braccio destro duro e disteso stringe la spada, con la punta della quale arriva appena a toccare il collo del Santo.

[2] Manca la metà superiore della figura di Cristo, nè le altre figure sono meglio ridotte.

[3] Manca in alcune parti del colore ed in altre si scorge il patito restauro.

quasi sospesa sulla fronte larga e spaziosa della espressiva figura del vecchio Apostolo, che alquanto curvo della persona sta in ginocchio dinanzi a Cristo, con le mani giunte a preghiera, come in atto di starlo ad ascoltare.[1]

Nel mezzo vedesi superiormente rappresentato da una colomba che manda raggi di luce, lo Spirito Santo. La giovane figura del Redentore, dalla ricca capigliatura scendente per le spalle, ha regolari lineamenti e posa così tranquilla, da renderla una delle migliori figure. Veste una bianca tunica stretta nella vita da una cintura.[2]

Di là della finestra scorgonsi nella profondità del muro le parti d' alcune figure di Santi che, con rami di ulivo nelle mani, assistono a quella visione.

Sul rimanente della parete altro non è rimasto che mezza la parte superiore dell' affresco, rappresentante la resurrezione di Drusiana. Il Santo, dalla folta e lunga barba e dai lunghi, ma radi capelli, ha lineamenti regolari e vedesi in atto di benedire con la destra Drusiana, la quale, a braccia levate e mani giunte seduta sul letto, guarda il Santo. Molte persone variamente atteggiate trovansi presenti al miracolo, e tra esse attira l'attenzione la figura di donna che sta nel mezzo e la quale, coi capelli disciolti e fluenti guarda il cielo, e con un movimento pieno di passione solleva le braccia sul capo congiungendo le mani, in atto di rendere grazie. È una scena piena di vita e una composizione condotta alla maniera senese, quale abbiamo riscontrata, eseguita però con miglior arte, nella Cappella Gentili in Assisi, e nelle storie di San Lodovico nella tavola in Napoli. Anche qui le figure sembrano ritratte dal vero.[3]

[1] Veste una tunica azzurra, coperta da un rosso mantello, ed è la meno danneggiata delle figure.

[2] Le vesti mancano della maggior parte del colore, delle chiavi non vedesi più che il disegno ed anche il fondo è danneggiato.

[3] Questo dipinto, oltre a mancare affatto della metà inferiore, è guasto

Superiormente alla porta d'ingresso è dipinta la Crocifissione, ora ridotta a mal partito. Cristo in croce è rappresentato vivo alla maniera degli antichi maestri. La Madre a lui rivolta e con la destra sollevata gli sembra indirizzare la parola , mentre egli guarda il gruppo dei quattro sacerdoti pagani dipinto sul davanti all' estremo lato del quadro.

Il primo d' essi rivolto al compagno gli accenna Cristo, e forse il pittore ha con esso voluto rappresentare il pentimento del centurione convertito alla fede. Inferiormente alla croce e da questo stesso lato, vedesi Giovanni rivolto al diletto maestro e presso la madre le altre Marie, una delle quali, giungendo con grande espressione di dolore le mani al seno, guarda il pubblico, mentre la Maddalena inginocchiata e stretta con le braccia alla croce gira indietro il capo per fissare attenta lo sguardo in Cristo, quasi colpita dalle sue parole. Ai lati della croce stanno con movimenti diversi, ma tutti esprimenti dolore, alcuni Angeli.

E quantunque l' affresco sia manchevole di buona parte del colore e mostri in alcune sue parti il ritocco, tuttavia dal modo con che fu eseguito ci sembra agevole doversi reputare uno dei migliori. È vero che la composizione manca di quella perfetta armonia d' insieme che è prodotta da una più esatta disposizione delle figure dal tipo maschio e severo e dalla vigorosa, ma misurata e grandiosa espressione, quale si riscontra nei severi dipinti della Scuola Fiorentina. È però forza ricono-

anche nelle altre parti. La figura di Drusiana manca della sua parte inferiore e di porzione del colore della testa; quella ad essa vicina col manto azzurro e un drappo sulla testa è guastata nel collo e nelle spalle, e tranne la testa, manca del resto della figura e dell'intonaco quella che succede immediatamente e che è dipinta di profilo. Anche in questo lavoro è da osservarsi che i lineamenti femminili sono migliori di quelli maschili, più comuni e volgari.

scere, che essa è una delle migliori composizioni della Scuola, alla quale Simone ha cercato di dare un aspetto quasi nuovo. Regolari sono i lineamenti del Cristo, il quale guarda mesto e benevolo i suoi carnefici, quantunque manchi all'insieme della sua figura l' impronta della divinità e sveli troppo lo studio del modello, da lasciar credere ch' altro non sia se non il ritratto di qualche giovane dai lineamenti gentili e piacevoli, dalla folta e ricciuta capigliatura che, scende copiosa sulle spalle e si confonde con la ricca e riccioluta barba del mento.

L' azione delle Marie, e specie della Maddalena, è pronta e viva, facile il panneggiare e gaio il colorito, per quanto ci consenta di vederlo la non buona condizione del dipinto, che forse in questo rispetto, come si notò, ha patito danno anche per la mancanza di luce e dell' insufficiente aereazione. [1]

Della pittura eseguita in un lato della parte inferiore è soltanto rimasta, ed anche in cattivo stato di conservazione, la figura d' un uomo con un cesto sulle spalle, la metà d' un' altra con una porzione della parte superiore d'una casa e due mezze teste di Santi. Dall' altro lato havvi ancora una scala con pochi avanzi di figure di Santi, dal tempo e dal restauro ridotti in cattiva condizione.

Negli angoli delle sezioni diagonali della vòlta si trova in uno la figura di San Giovanni Battista [2] e di

[1] Manca alla figura di Cristo una parte del mento, del petto e del ventre, come è scolorita porzione del panno bianco che gli riveste i fianchi. La seconda delle Marie ha guasta una porzione del capo, sono scolorite le vesti della Madonna e non privo di danni è il fondo. Tracce di militi si riscontrano da una parte e dall'altra, e alcuni d'essi vedonsi dietro una rupe.

[2] Tranne una porzione dei capelli, il resto del capo è guasto. Il fondo è costituito da un paesaggio con alberi che staccano sull' azzurro stellato del cielo, e il Santo tiene nella sinistra un rotolo disteso.

Santa Elisabetta;[1] nel secondo una figura di Santo e una di Santa, manchevoli del capo per essersi a quel punto aperta una finestra;[2] nel terzo vedesi la figura di Sant' Anna[3] che, oltre all' essere la meglio conservata, è anche la meglio eseguita fra le pitture della vòlta. Con la Santa è appaiata la figura di Zebedeo che tiene la rete.[4] Nell' ultimo, a cagione d' una apertura, vedonsi nel muro poche tracce soltanto della figura d' una Santa con parte del colore del fondo. L' altra figura vista da tre parti rappresenta l' Evangelista Giovanni con un rotolo dispiegato nelle mani. Nel centro della vòlta, entro un tondo, avvi uno stemma pontificio.

Cappella detta del Sant' Ufficio.

Una seconda cappella adorna di pitture è quella detta del Sant' Ufficio, sovrapposta alla precedente, ma di forma eguale. E per togliere la molestia delle ripetizioni, è bene premettere, che in genere la conservazione delle pitture che verremo descrivendo alla meglio, lascia molto a desiderare, mancando parecchie di alcune parti essenziali e trovandosi altre così sbiadite nel colore da rendere talvolta assai difficile il riconoscimento del soggetto.

Riservandoci d' indicare brevemente in nota i guasti maggiori diremo, che le pitture di questa cappella rappresentano alcune storie tratte dalla vita dei Santi Pietro, Paolo, Stefano, Marziale, Valeriano ed altri.

[1] Sopra un fondo simile al precedente spicca la figura della Santa che è una delle migliori, quantunque apparisca soverchiamente vestita. È dipinta di fianco, e solleva con la destra il suo manto giallo, mentre con la sinistra accenna alla vicina figura.

[2] Il Santo ha levata la destra e tiene un rotolo nell'altra mano abbassata; la Santa ha la sinistra al seno e con la destra solleva un poco il suo manto. Il fondo è uguale ai precedenti, ma il nome dei Santi è scomparso.

[3] Dipinta di faccia tiene con la sinistra il manto e sollevando alquanto il destro braccio guarda davanti a sè.

[4] È dipinto di profilo in atto di sollevare con la sinistra la rete. Manca del capo caduto insieme coll'intonaco. Il fondo a paese con colline lascia vedere un ruscello scorrere serpeggiando pel prato.

Vedesi nel centro della vòlta dentro un medaglione dipinto a forme regolari la testa di Cristo. In una delle sezioni diagonali avvi l' apparizione di lui a San Pietro in compagnia di parecchi Angeli. Presso San Pietro in ginocchio trovansi due altre figure di Santi con San Marziale. Dall' altra parte havvi San Pietro che consegna la croce a San Marziale e più in basso questi, che tocca con essa forse Sant'Austiliano seduto sul letto.

Nella seconda sezione havvi San Marziale, quando in una chiesa alla presenza del clero e di molto popolo esorcizza una giovane ossessa. Dall' altra parte fa riscontro nell' interno della chiesa lo stesso San Marziale, che benedice una delle figure a lui dinanzi inginocchiate, e che più in basso sta battezzando.

Nella terza sezione San Marziale è rappresentato in un tempio, mentre col mezzo di due Angeli inviati dal cielo rovescia dalla sua base un idolo alla presenza di molto popolo.

Fa riscontro a questo il dipinto, nel quale vedesi dapprima lo stesso Santo prosteso in adorazione davanti a Cristo, più innanzi quando è in atto di guarire un infermo, e da ultimo quando insieme colla folla e in compagnia d' altri due Santi ascolta Cristo che predica circondato dagli apostoli.

Più in basso vedesi Pietro dare il battesimo a San Marziale e dall' altra parte questi nell' interno d' un tempio inginocchiato davanti a Cristo, che circondato dagli apostoli gl' impone le mani sul capo. Scendendo ancora vedesi San Pietro cavare la moneta della decima dalla bocca del pesce.

Nella parte superiore della prima parete è rappresentato con altri Santi il principe degli apostoli, nell'atto d' imporre le mani sul capo di Santo Stefano a lui dinanzi inginocchiato.

Più in basso nella profondità della finestra è dipinto da un lato, fra molte figure che lo guardano, un mostro alato e legato da una catena, [1] e San Marziale in atto di benedire San Valeriano a lui davanti inginocchiato.

Più in giù da una parte vedesi una figura inginocchiata pregare dinanzi una chiesa e due grucce per terra. [2]

Dall' altro lato avvi una tomba circondata da frati che cantano, alcuni dei quali con candele in mano si vedono anche dentro la vicina chiesa. Nell' altro spazio sono rimaste poche tracce della primitiva pittura, e fra esse quella d' una figura di donna, distesa come morta per terra, e qualche indizio di decorazione architettonica.

Nella parte superiore della seconda parete è rappresentata l' anima di San Valeriano, forse portata in cielo dagli angeli. Più in basso avvi da una parte una figura armata [3] davanti a San Marziale, mentre dall' altra parte il dipinto andò perduto.

Nella profondità della finestra vi hanno da un lato molte figure e tra esse cinque di guerrieri, assai rovinate, e più in basso Cristo, che in mezzo ad alcuni angeli parla a San Marziale.

Dall' altro lato è dipinto San Valeriano prostrato ai piedi di San Marziale, poi questi in atto di pregare e più in alto la sua anima portata in cielo dagli angeli.

Nel rimanente della parete è dipinto Cristo con la Vergine Madre e gli Apostoli, e sotto alcuni archi molte altre figure in piedi, ma tutte danneggiate e manchevoli. Nella terza parete superiormente alla porta avvi

[1] In vicinanza vedonsi i resti di un nome o di altra parola, che non fummo capaci di rilevare.

[2] Questa figura manca del capo e delle gambe, e pochi vestigi rimangono delle altre che compivano il quadro.

[3] Questa manca di molte sue parti, ed è tutta una rovina.

una figura di donna nell' atto che ordina a un uomo, munito di scure, d' atterrare una statua.

Nel mezzo la stessa figura di donna inginocchiata presso un letto, sul quale prega seduto un uomo in presenza di molte persone, mentre alcune femmine stanno a guardare dalle finestre una torre avvolta dalle fiamme.[1]

Nella parte inferiore vedonsi pochi indizi d' un tempio, d' un angelo e d' un vescovo, oltre le storie, in molte parti manchevoli, della decollazione di San Paolo e della crocifissione di San Pietro, o le cui anime vedonsi portate in cielo da angeli, in mezzo ai quali scorgesi la figura di Cristo in atto di benedire.

Nella parte superiore dell' ultima parete è dipinto San Marziale, nell' atto di benedire dentro una chiesa un giovane nudo inginocchiato a' suoi piedi, presso il quale vedonsi catene spezzate e attorno a lui altre figure in ginocchio a pregare. Più innanzi vedesi lo stesso Santo entrare in chiesa accompagnato dal clero e benedire alcune figure, forse d' infermi, distese per terra presso la porta, attorno alle quali scorgonsi altre persone in atto reverente, e tra esse alcuni frati.

Più in basso è rappresentata nel coro d' una chiesa una cerimonia religiosa, e fra le figure vedonsi quelle di alcuni vescovi. Compie la pittura un finto basamento che gira torno torno alle pareti in forma d' archi trilobati, sorretti da colonnine che poggiano su riquadri di finto marmo compiute da un cornicione.

Pur tenuto conto della già ricordata cattiva condizione delle pitture, resa anche peggiore dai ritocchi più qua e più là patiti, tuttavia noi non esitiamo a dichiarare che la buona arte del nostro pittore è in lui venuta meno in questo dipinto, la cui esecuzione è perfino e di

[1] Sul davanti avvi una iscrizione, la quale a noi sembra doversi leggere per « SIGIBERTUS · COMES · RUR · D̄ · GALEN · BENEDICTA. »

molto, inferiore a quella degli altri suoi lavori. A malgrado di ciò, queste pitture dimostrano la comune provenienza e non potendo non attribuirle a Simone nè credere venuta meno in lui la perizia, a noi è forza concludere, che pensata da lui la composizione fu forse costretto, da circostanze o condizioni particolari, o di abbandonare ad altri l'esecuzione o di farsi aiutare da artisti, forse trovati sul luogo, ma di certo a lui tanto inferiori di merito e di magistero. [1]

[1] Da quanto abbiamo detto fin qui, il lettore deve essersi accorto, come fatta eccezione pei dipinti primamente ricordati ed esistenti nell'atrio della Cattedrale, nei quali abbiamo potuto riconoscere tanto i caratteri, quanto la tecnica esecuzione propri dei lavori del maestro senese, negli altri da noi subito dopo ricordati e che si trovano nella Sala del Concistoro, vi abbiamo bensì riconosciuta la maniera di Simone, ma non pari valore artistico d'esecuzione, ed abbiamo dovuto pensare che provenisse dall'avere avuto a compagno nell'esecuzione il fratello Donato ed altri. Questa osservazione si fece pur allora che si ebbe a discorrere delle pitture esistenti nella Cappella papale, per le quali si ebbe anzi ad aggiungere, che stimolato forse dalla necessità di condurre a compimento il lavoro poteva Simone essersi fors'anche servito di pittori da lui casualmente trovati in Avignone.

Nelle pitture della seconda cappella, posta superiormente a questa, e detta del Santo Ufficio, abbiamo riscontrata un'arte sotto ogni rispetto inferiore a quella delle precedenti, e l'osservazione nostra trova conferma da quanto viene pubblicando il sig. E. Müntz nel *Courrier de l'Art* (n° 7, 1881, pag. 79) circa un documento inedito da lui trovato, e che discorre delle pitture d'Avignone. Racconta il Müntz d'aver potuto riconoscere, che lo stemma dipinto nel centro della vòlta d'una delle due cappelle era quello di papa Clemente VI (Pierre Roger de Limoges) che regnava dal 1342 al 1352, e che quindi le due cappelle della Torre erano state, se non costruite, almeno decorate sotto il regno di lui. E come ha trovato nei registri della contabilità che il 3 gennaio del 1346 un certo « magister Matheus Johanneti de Viterbio pictor » regola col tesoriere pontificio il conto del suo avere per la decorazione della cappella di San Michele posta « *infra palatium apostolicum* » così a noi pare posta oramai fuori di dubbio la deduzione da noi fatta col solo criterio artistico, che ad Avignone, cioè, altri abbiano, oltre Simone, lavorato. La decorazione di questa cappella fu condotta a termine in 504 giorni di lavoro da parte degli aiuti di Matteo, avendola incominciata il 19 gennaio del 1345, e terminata il 25 settembre dell'anno successivo; la spesa totale ascese a lire 78 e soldi 18 « *parvæ monetæ avinionensis.* » Il medesimo giorno maestro Matteo fa il saldo del suo

A sinistra di chi entra nel duomo d'Avignone vedesi un affresco assai mal ridotto rappresentante in proporzioni minori del naturale il Battesimo di Cristo,

avere per la decorazione della cappella di San Marziale, per la qual pittura gli si dovevano 89 lire, 10 soldi ed 8 denari per 640 giornate impiegatevi dagli aiuti suoi, e lire 13 soldi 15, e denari 8 per i colori, formando così un totale di 103 lire, soldi 6 e denari 3. Nè in questa somma è compreso l'onorario dovuto al pittore Matteo per il suo lavoro personale dal 19 gennaio 1344, sino al 1° settembre 1345, vale a dire per 425 giornate di lavoro suo, in ragione di 8 soldi al giorno, e per un totale di 170 lire, ossia di 112 fiorini e 16 soldi. La cappella di San Michele non esiste più; e aggiunge il Müntz d'avere egli inutilmente ricercato nelle storie locali qualche notizia intorno alla sua decorazione, ma è da credere, noi pensiamo, che con essa si saranno rappresentate le storie della vita del suo Santo titolare. Le pitture invece della cappella detta dell'Inquisizione o del Santo Ufficio si vedono sempre, e son quelle stesse già da noi descritte e rappresentanti, con le storie della vita dei Santi da noi già ricordati, anche quelle della vita di San Marziale, che secondo il Muntz è il santo popolare a Limoges, patria di Clemente VI. Noi abbiamo già veduto che le pitture di quest'ultima cappella, considerate dal lato dell'arte, sono di molto inferiori a quella della sottostante cappella papale, e di quella parte di pittura che vedesi nella Sala del Concistoro, la quale doveva, come si notò, essere tutta decorata. Giudicando da queste pitture, noi non ci possiamo spiegare gli elogi che, laddove stavano opere dei principali artisti italiani di quel tempo e tra esse quelle di Simone Senese, furono tributati ai lavori di Matteo da Viterbo, come trovansi nel seguente estratto di una biografia di Clemente VI: *in primis occurrit capella, quae magnae turri, de qua cameram faciebat, annexa est; quam usque a fundamentis usque ad primum girum turris ejusdem in honorem Sancti Michaelis erexit, illamque fecit picturis pulcherrimis exornari.* Quando ciò non si spieghi coll'intenzione nello scrittore di scordare i lavori fatti eseguire da papa Giovanni XXII dal 1316 al 1334, per dare più risalto a quelli eseguiti sotto il patrocinio e per volontà del suo successore Clemente VI. Noi del resto non dubitiamo punto, che, come dimostrano i dipinti da lui lasciati, non fosse Simone, mentre era in vita, il più valente fra quanti pittori si trovavano contemporaneamente a lui alla Corte pontificia d'Avignone, e che solo dopo la sua morte, non trovandosi in quella Corte artista più valente di Matteo da Viterbo, prendesse questi il primo posto. Intorno a Matteo da Viterbo si hanno ancora le seguenti notizie. Nel 1343 è incaricato di dipingere la vôlta della guardaroba; nel 1345, eseguisce la decorazione della grande sala destinata a refettorio e situata nella Torre di Trouillas; nel 1346 dipinge il quadro della cappella grande; nel 1349 dipinge e indora, con parecchi compagni od aiuti, due « *cathedræ* » pontificali. Noi non conosciamo l'anno preciso, nel quale Matteo andò ad Avignone, ma quello che possiamo dire si è, che le sue pitture nella cappella del Santo

la cui figura, come quella del Precursore, non conserva ormai più se non i contorni, mancando affatto l'ultima della parte inferiore del capo e d'una porzione del collo e della spalla sinistra. In condizioni migliori sono gli angeli e le figure inginocchiate dei committenti e dei tre loro figliuoli, rappresentati a mani giunte come in atto di preghiera. Se i caratteri del dipinto lo indicano come debole lavoro di Scuola Italiana al finire del secolo XIV, non sono tali però da potersi attribuire, come da qualcuno si volle, a Simone o a qualche scolare di Giotto.

Cosa singolare a notarsi è questa, che dopo cinque anni di dimora ad Avignone non abbia maestro Simone contribuito a creare colà una Scuola di pittura, mentre dopo la di lui morte, sotto l'influenza della Scuola Fiamminga ne sorse una nella vicina Dijon, la quale valse a cancellare ogni traccia lasciata dai lavori di Simone. Delle opere prodotte da questa Scuola noi abbiamo potuto esaminarne una sola, che appartenendo un tempo alla città di Dijon, fece poscia passaggio al Museo del Louvre. In essa vedesi, unita allo stile fiammingo del tempo, qualche reminiscenza della maniera di Simone. L'espressione delle figure è piuttosto dolce, ma fiacca; il disegno è diligente, ma la composizione è debole, come sono difettosi i movimenti. E se il colorito è di tinte chiare, esse sono però assai deboli, e nell'insieme la pittura manca di rilievo.[1]

Ufficio sono di molto inferiori per merito artistico a quelle di Simone, e che i pochi dipinti dei pittori Viterbesi, che abbiamo veduti dalla fine del secolo XIV ai primi anni del successivo, e dei quali avremo occasione di parlare, allorquando dovremo occuparci del pittore Lorenzo da Viterbo, che visse verso la fine del secolo XV e fu d'un merito assai maggiore dei pittori suoi conterranei che lo precedettero, rivelano un'arte assai povera, quantunque conservino caratteri che si accostano a quelli che si osservano nelle opere dei pittori della Scuola Senese.

[1] Questo lavoro, che formava parte della raccolta Reiset a Parigi, rappresenta il martirio d'un Santo. Per maggiori schiarimenti può

Ma di altri lavori eseguiti da Simone durante il suo soggiorno ad Avignone noi intendiamo discorrere. Sono due piccole tavole che appariscono vere miniature, e le quali, vuoi per la maniera o vuoi pei tipi e i caratteri delle figure come per la esecuzione tecnica, ricordano la Scuola di Duccio seguìta nei primi tempi da Simone, e che perciò potrebbero lasciar credere d' essere state lavorate in tempo anteriore a quello indicato, e che noi crediamo il vero. La prima ottimamente conservata e compita certamente due anni innanzi la morte del Nostro trovasi in Inghilterra nella Galleria di Liverpool e rappresenta il fanciullo Gesù, quando viene dal padre Giuseppe ricondotto alla madre Maria.

Liverpool.

Questa, seduta e vista quasi di profilo, sospende la lettura, appoggiando il libro al ginocchio, mentre col braccio destro levato per metà sembra in atto di parlare al figlio, che certamente è la parte migliore del dipinto. Gesù le sta innanzi timoroso e la guarda, tenendo colle braccia incrociate il libro stretto al seno, mentre Giuseppe ponendogli una mano sulla spalla gli accenna con l'altra la madre. I caratteri, i tipi e le forme, mostrano l'antica maniera senese. Il movimento del padre riesce contorto per soverchia ricercatezza, e le vesti eccessivamente ricche di pieghe rendono difficile il movimento e contribuiscono a dare alle figure alcunchè di goffo. Anche il colorito è sempre una continuazione della maniera di Duccio, quantunque di maggior forza e vigorìa di tinte. Seguendo la tradizione fece sfoggio Simone anche in questo dipinto d'una ricca ornamentazione non limitandola alla doratura delle aureole leggermente rilevate, ma ricamandole, come le orlature delle vesti, con fini ed

vedersi la seconda edizione del nostro libro *The early Flemisch painters*, pubblicato in Londra da John Murray o anche la traduzione francese del sig. O. Delepierre pubblicata nel 1862 a Bruxelles dal librajo F. Heussuer.

CRISTO TROVATO NEL TEMPIO, di Simone Martini, nella Galleria di Liverpool.

eleganti grafiti, i quali sul fondo dorato girano tutt'intorno il quadro. Anche la cornice rettangolare è in parte rilevata, e sul suo fondo colorato sono condotti dei ricchi ornati. Agli angoli dell'arco nella parte superiore son due testine d'angiolo e nei cinque angoli, nei quali fu suddiviso l'arco, vedesi un giglio. Inferiormente e nel mezzo avvi la seguente iscrizione — SIMON · DE · SENIS · ME · PINXIT · SVB · A · D · M · CCC · XL · II·

Il secondo quadretto l'abbiamo veduto registrato al n. 3 nel Museo d' Anversa, e porta la segnatura del maestro, ma non l'anno, in cui fu fatto. Ma anco questo lavoro, comperato ad Avignone nel 1826, mostra d' essere stato eseguito da Simone durante il suo soggiorno in quella città. È un altarino con sportelli formato da quattro piccole tavole. Nella prima delle due di mezzo è rappresentata la Deposizione di Nostro Signore dalla Croce, composizione assai vivace, ricca di molte figure e concepita secondo la tradizione senese. Nel mezzo, sul davanti, trovasi un vescovo pontificalmente vestito e inginocchiato in atto di pregare, col capo rivolto al Salvatore. In basso nella cornice leggesi « SYMON » e nella seconda tavoletta di mezzo « PINXIT. » In questa vedesi rappresentato Nostro Signore in croce con due angeli ai lati, pieni di forza e di movimento da farci ricordare quelli di Duccio.[1] Inferiormente sono dipinti i soliti episodi, tra cui quello di Longino che ferisce colla lancia il Salvatore e della madre caduta tramortita per terra e soccorsa dalle altre Marie e dal discepolo Giovanni, mentre la Maddalena, dalle chiome disciolte e fluenti lungo le spalle, stringe inginocchiata la croce e guarda con molto e vivo dolore il martire divino. La figura di Cristo ricorda, a parer nostro, quella stessa già esaminata

Anversa.

[1] L'Angelo alla destra del Salvatore ha sofferto.

ad Avignone nella Cappella papale, con la differenza che quello d'Anversa è rappresentato morto. Gli sportelli o le tavolette laterali rappresentano l'Annunziazione con l'angelo inginocchiato e le braccia in croce sul petto davanti a Maria, che seduta lo guarda e ascolta, mentre appoggia la destra col libro a un ginocchio e trae a sè coll'altra mano il manto.

Questa composizione ricorda quella già esaminata a Firenze nella Galleria degli Uffizi con la differenza, che nel quadretto d'Anversa sono più naturali i movimenti e più piacevoli le figure, le quali impressioni provengono forse dalla misura diversa dei due lavori, la quale toglie a quest'ultimo, per le sue piccole proporzioni, l'evidenza dei difetti e le imperfezioni delle forme, che invece si scorgono nell'altro per avere le figure di grandezza quasi naturale.

Louvre.

Una terza tavoletta, giustamente attribuita a Simone e conservata nel Museo di Louvre, rappresenta Cristo condotto al Golgota. Un manigoldo lo tira con una fune, mentre un altro respinge con una mazza la Madre e le Marie che l'accompagnano, tra le quali vedesi la Maddalena a braccia levate coi capelli disciolti e cadenti lungo la persona. È questo un episodio proprio delle tradizioni della Scuola Senese, il quale ci ricorda il consimile che trovasi a Firenze nel Cappellone degli Spagnuoli.[1]

Simone investiva i suoi guadagni nel comperar case a Siena e terreni in vicinanza di Vico. Morì in Avignone nel luglio del 1344 in possesso di tutte le sue facoltà, dopo aver fatto il 30 giugno dell'anno precedente il suo testamento, col quale lasciò la sua casa di Siena coi mobili alla moglie Giovanna, ed il resto del suo avere

[1] È indicata nella Galleria col N. 260, e proveniva dalla collezione di Luigi Filippo.

ai nipoti.[1] Dopo la di lui morte la vedova tornò subito a Siena insieme con Donato. Da una testimonianza resa dalla vedova nel 1355 in una causa fra gli eredi del marito e di Donato, morto nell' agosto del 1347,[2] essa dichiara morto il marito ad Avignone.[3] Sappiamo inoltre che in Siena furono fatte preghiere per l'anima di Simone il 4 agosto dell'anno suddetto.[4]

Secondo la nostra consuetudine ci occorre di far cenno ormai delle supposte opere di Simone o di quelle a lui attribuite, e che noi crediamo d'altri. Nella Galleria Universitaria d'Oxford avvi un quadro formato da due tavole, sulle quali in piccole figure vedonsi rappresentate la Crocifissione di Cristo fra due Santi e la di lui Deposizione dalla Croce. La segnatura sulla cornice « MEMMI SIMON » è falsa, nè Memmi è il casato di Simone, ma del cognato Lippo. I caratteri del dipinto e la sua tecnica esecuzione lo dimostrano opera d'un valente pittore Senese del tempo, che noi crediamo possa essere il Berna.

Oxford.

Anche nel Museo di Berlino registrate ai Num. 1067, 1072 e 1142 trovansi tre tavolette attribuite a Simone. La prima rappresenta la Vergine col Bambino in braccio, e la seconda la Madonna che lo allatta. Se i caratteri dei dipinti ricordano quelli delle opere di Simone, non pareggiano però, specie per una certa pesantezza di forme, le qualità del maestro, e possono piuttosto risguardarsi come lavori di Lippo Memmi o del Berna. La terza rappresenta un' Annunziazione con Santi, la quale pittura,

Berlino.

[1] Vedasi Milanesi, *Doc. dell' Arte Sen.*, op. cit., vol. I, da pag. 219 a pag. 244.

[2] Id., vol. I, pag. 216.

[3] Id., vol. I, pag. 244.

[4] Le spese per le preghiere costarono sette fiorini in oro, e due soldi, la qual somma fu pagata nelle mani di Lippo Memmi, il 7 dello stesso mese (id., vol. I, pag. 244). Di Barnaba figlio di Donato, il quale seguì la professione di orefice, sappiamo che visse sino all'anno 1418, e quando morì lasciò una numerosa famiglia (ivi, vol. I, pag. 245).

se ha i caratteri della Scuola Senese di quel tempo, rivela però una maniera molto somigliante a quella del Berna o d'un suo seguace.

Colonia. Nella Galleria del defunto Ramboux a Colonia sul Reno vedonsi tre altre tavolette attribuite a Simone. Quella indicata col n. 63 è una Vergine col Bambino, molto mal ridotta, e può essere collocata tra le opere di Lippo Memmi; l'altra, col n. 62 è una Madonna col Putto, e la terza col n. 64 un'altra Madonna in atto di proteggere molte persone raccolte sotto il suo manto. Queste due tavolette per la mediocrità dell' esecuzione possono aversi in conto di lavori eseguiti da scolari o seguaci della maniera di Simone e di Lippo suo cognato.

A Roma nella Galleria Campana vedevansi un tempo

Parigi. attribuite a Simone due tavole, [1] oggi conservate a Parigi nel Museo Napoleone III, dove sono giustamente indicate come lavori della Scuola Senese, alla quale noi pure crediamo appartengano, la prima a qualche mediocre pittore vissuto sul finire del secolo XIV o sui primi del successivo, e la seconda a uno scolaro di Taddeo di Bartolo.

Londra. Nella raccolta Bromley in Londra abbiamo osservato due figure di Santi indicate come lavori di Simone, i cui caratteri invece ricordano quelli del cognato di lui Lippo Memmi, ed avremo occasione di ricordarli di nuovo tra le pitture di questo. Nessuna pittura conosciamo del fratello Donato, la qual mancanza assoluta di lavori ci persuade, che egli deve piuttosto avere spesa la sua vita ad aiutare il fratello; e che tornato dopo morto questo a Siena egli si trovasse troppo innanzi con gli anni per mettersi a dipingere. Ma se di Donato non abbiamo alcuna pittura, crediamo opportuno

[1] Rappresenta l'una la Madonna in trono col Bambino circondata da Angeli e Santi; e l'altra, una seconda Madonna col Putto.

di ricordare invece un altro pittore senese seguace della maniera di Simone e del cognato Lippo, non conosciuto da noi per altre opere.

Di questo pittore abbiamo veduta una tavoletta a Londra in Duk Street presso il signor Donnadieu colla seguente iscrizione:

Londra.

NADDUS . CECCHARELLI . DE . SENIS . ME . PINXIT . MCCCXLVII.

La pittura, non priva di merito ed eseguita con molta diligenza e precisione, ha caratteri e maniera d'un seguace di Simone.[1] Solo aggiungeremo per maggiore notizia, che nella Galleria di Monaco di Baviera abbiamo esaminato un piccolo trittico[2] con caratteri assai somiglianti a quelli di questa pittura. Primamente attribuito a Gentile di Fabriano, e adesso a Taddeo di Bartolo, noi non crediamo affatto che gli appartenga, avendo le costui opere ben diversa impronta.

Monaco.

La maniera di queste tavole ci ricorda piuttosto quella di altre due[3] conservate nella galleria di Siena sotto i num. 58 e 59 e attribuite a Pietro Lorenzetti, mentre noi crediamo che nonostante qualche somiglianza con lo stile di Simone possano a preferenza appartenere a qualcuno degli scolari dei Lorenzetti, fra i quali non è fuor di luogo ricordare Paolo di maestro Neri, di cui a suo luogo terremo discorso.

[1] Sopra fondo dorato rappresenta una Madonna col Bambino circondata da alcune mezze figure di Santi.

[2] Seduta sulle nuvole, rappresenta fra un coro d'angeli che fanno musica, la Madonna in atto d'essere accolta nelle braccia del Padre Eterno dipinto in alto fra quattro profeti. Nella cuspide avvi l'incoronazione della Madonna per mano del figlio, nella parte superiore degli sportelli l'Annunziazione con figure di Santi e in quella inferiore di Sante e apostoli. Questo dipinto trovavasi registrato col N. 55 in uno dei Gabinetti di quella Galleria.

[3] Una rappresenta la Madonna seduta in trono col Bambino circondata da angeli in adorazione, e l'altra la sua Assunzione in cielo fra gli angeli e cinque profeti per ciascun lato nella parte superiore.

Siena.

Ricorderemo da ultimo aver veduto in Siena in una stanza che mette alla sagrestia di San Pietro-Ovile un'altra tavola con caratteri somiglianti a quelli dei lavori dei seguaci di Simone e Lippo Memmi. In essa, sopra fondo dorato, è rappresentata l'Annunziazione dell'angelo a Maria, che ci rammenta lo stesso soggetto dipinto da Simone in compagnia del cognato Lippo e da noi ricordato nella Galleria di Firenze. Nella cuspide di mezzo vedesi Cristo in croce, e più basso ai lati la Madonna con San Giovanni. Nelle altre due, San Pietro e San Paolo. Queste parti però mostrano i caratteri dei pittori senesi del secolo dopo, e quali abbiamo trovati in due altre tavole rappresentanti San Giovanni Battista e San Bernardo poste ai lati di tavola più antica, che trovasi in questo stesso luogo, rappresentante la Madonna col Putto ed alcuni angeli, della quale avremo occasione di parlare nella vita dei fratelli Lorenzetti e seguaci, come pure avremo occasione di ricordare a suo tempo le parti che appartengono al secolo XV.

—

# CAPITOLO TERZO.

## LIPPO MEMMI, BERNA, GIOVANNI D'ASCIANO, LUCA TOMÉ, LIPPO VANNI, NELLO BETTI, GIACOMO DEL PELLICIAJO.

---

Nel primo periodo della sua carriera artistica, e forse prima ancora di sposarne nel 1324 la sorella, ebbe Simone a compagno di lavoro nella sua bottega Lippo Memmi da Siena, il quale, benchè abbia occupato il modesto posto d'assistente, fu tuttavia dopo il maestro e cognato uno de' più valenti pittori di quella Scuola, da lasciarci credere che dopo la partenza del cognato per Avignone fosse o da lui stesso o dai committenti suoi incaricato di condurre a compimento i lavori da quello iniziati o lasciati incompiuti.[1]

Ma anche durante la loro convivenza ebbero commissioni ed eseguirono lavori separatamente, dei quali il più importante per Lippo è quello che fu da lui eseguito nella gran sala detta del Consiglio nel pubblico palazzo di San Gimignano di Val d'Elsa, quando era podestà di quella terra Nello di Mino de' Tolomei, e dove 18 anni prima Dante aveva, quale inviato della fiorentina repubblica, perorato a favore della lega toscana l'aiuto di quella terra. E come fece Simone nel palazzo pubblico di Siena,

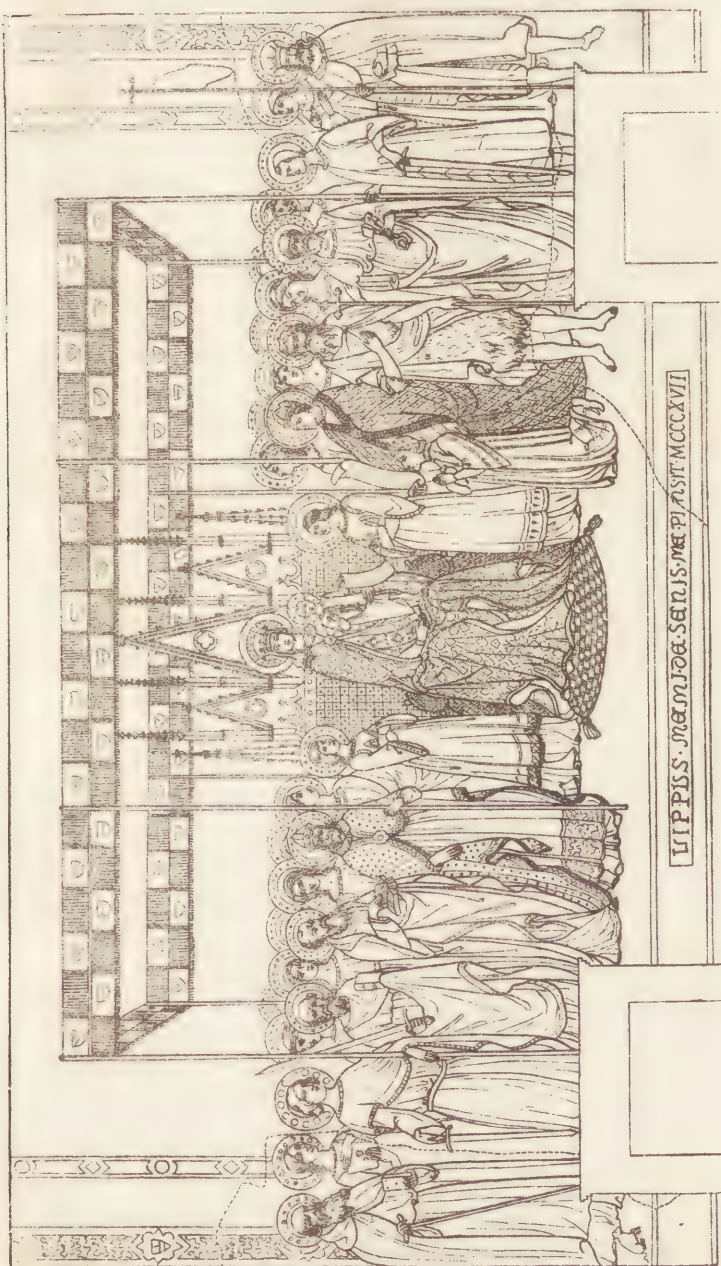
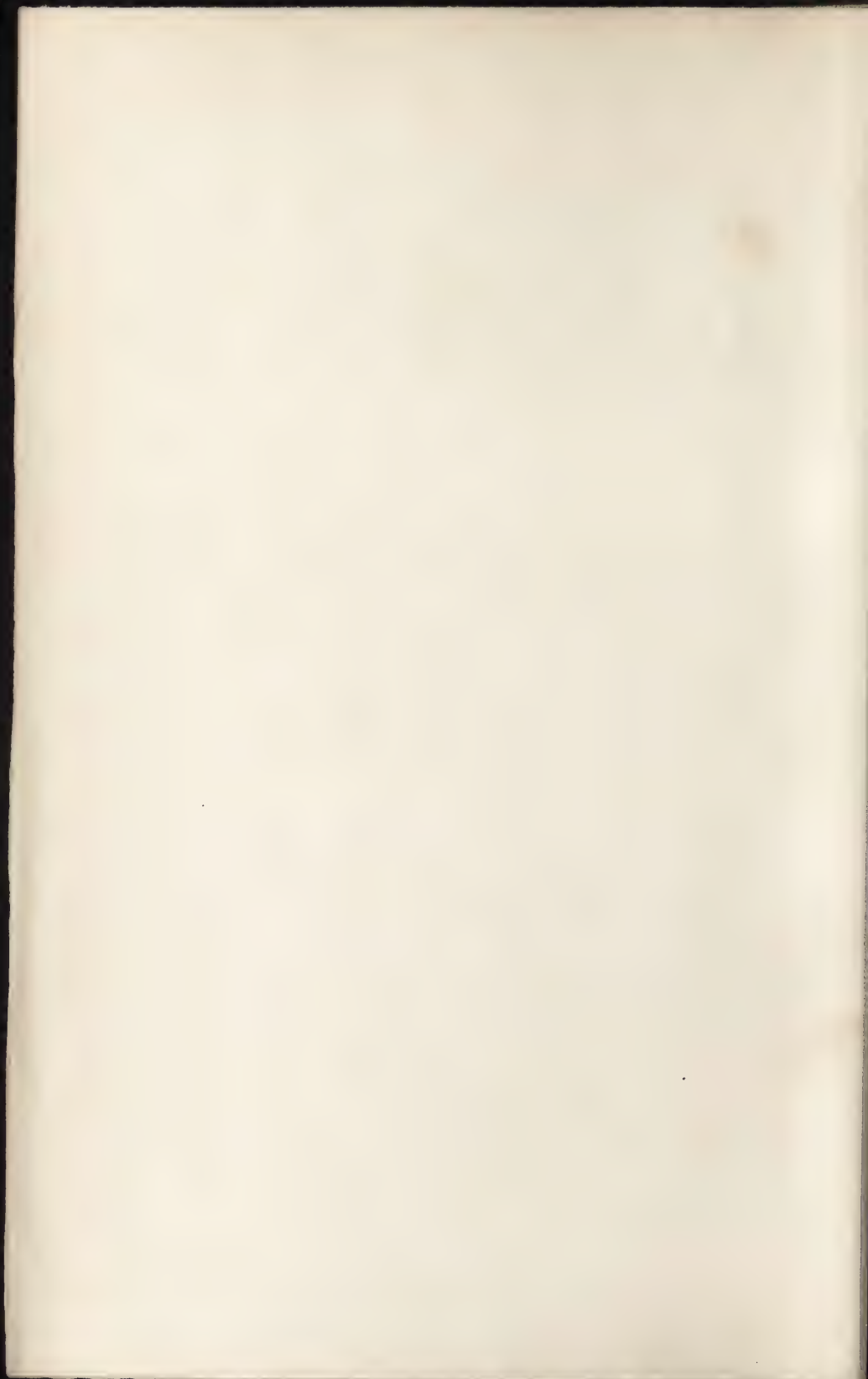
San Gimignano.

[1] Racconta il Ghiberti, *Comm.*, pag. XXVI, come lavorasse con Simone Filippo (ossia Lippo), i quali « furono gentili maestri, e le loro pitture furono molto delicatamente finite, feciono grandissima quantità di tavole. »

così anche Lippo ebbe incarico di decorare con una Maestà una delle grandi pareti della sala.[1] E dipinse seduta in trono una Madonna col Bambino in piedi sulle sue ginocchia, il quale, mentre benedice colla destra, tiene spiegato nella sinistra mano un cartellino, su cui è probabile che vi sia stata una iscrizione analoga a quella da noi ricordata nell'affresco di Siena. Ai lati sono distribuite 28 figure tra Angeli e Santi, otto delle quali sostengono il baldacchino, su cui, come sulla cornice del dipinto, vedonsi gli stemmi della famiglia Tolomei, del comune di San Gimignano, e di Francia. Fra le figure dei Santi è notevole quella di San Niccolò posto alla sinistra della Madonna, cui presenta il Podestà che tocca leggermente sulla spalla con la mano sinistra, mentre tiene nella destra un cartellino con la seguente iscrizione:

SALVE, REGINA MUNDI, MATER DEI,
QUAE SINE PENA PEPERISTI, XPUM
VOBIS COMMENDO DEVOTUM INFRA SCRIPTUM
NELLUM DNI MINI TOLOMEI,
IN ULNIS VESTRIS ROGO AMORE MEI,
UT PLACEAT VOBIS SUSCIPERE ISTUM
ET INTER SANCTOS VESTROS ESSE MIXTUM
ANGELOS, PATRIARCHAS VIVI DEI.

Il Podestà vestito dell'abito della sua carica, secondo la foggia del tempo, sta inginocchiato a capo scoperto e colle mani giunte in atto di pregare, pure tenendo fra esse il berretto. Le figure sono disposte con giusta e razionale simmetria, essendo collocate ai posti d'onore quelle che comparativamente hanno maggiore importanza. La Vergine, alta e svelta della persona, ha lunghe vesti finamente ricamate in oro e il manto stretto al petto con

[1] Larga piedi 27 e alta piedi 6 e mezzo.

ALLEGORIA di Lippo Memmi,
nel Palazzo pubblico di San Gimignano

un ricco fermaglio. Di sotto la corona scende dal capo per le spalle un drappo a righe azzurro-dorate, che la ricinge con bel garbo. Il viso ovale e pienotto, il largo e robusto suo collo e le altre forme regolari, danno dignità all'insieme della sua figura e maestà di contegno. Il tipo, il movimento e la foggia stessa, con la quale è vestito il Bambino, ricordano assai quello dipinto da Simone nel pubblico palazzo di Siena.

Delle altre figure le più notevoli per soavità d'espressione son quelle delle Sante Agata e Agnese, poste ai lati del trono; fra i Santi, quelle degli apostoli Pietro e Paolo e del precursore Giovanni che si segnalano per varietà di caratteri e d'espressione, quantunque mostrino tipo antiquato, nè vadano scompagnate da quella gravità che si riscontra nelle opere dei precedenti pittori della Scuola. Anche le figure degli angeli ricordano la vecchia scuola, con questo di più, che hanno forme eccessivamente tarchiate e collo troppo grosso, mentre gli occhi sono soverchiamente piccoli e quasi nascosti dalla pinguedine delle parti vicine.

La figura di San Gimignano, che sostiene con una mano l'asta del baldacchino e coll'altra solleva un lembo del ricco suo manto, come quella dell'Evangelista Giovanni, dipinta in atto di guardare la Madonna sfogliando nel tempo stesso il libro che ha fra mani, possono, con le figure di San Niccolò e il ritratto del podestà Tolomei, posti a riscontro, aversi in conto delle migliori figure del quadro. Che se a noi appariscono pesanti le forme degli angeli, è vero altresì che quelle dei Santi hanno il difetto della magrezza in aggiunta alla scarsa vivezza dello sguardo e alla poca o nessuna mobilità dell'atteggiamento. Ricco è invece il panneggiare; si svolgono facili attorno alle figure le pieghe, e quasi principale pregio del quadro si è la diligente esecuzione e il preciso contorno

più conforme a una miniatura che ad un fresco. La barba, i capelli, le palpebre, le ciglia e l'iride dell'occhio, sono esattamente indicati, come netti e precisi vedonsi i fini ed eleganti ricami delle vesti e rilevate le aureole, così come le abbiamo talvolta osservate in Simone e come si vedono nella chiesa inferiore d'Assisi, dove questo pittore fu ricordato. Di colorito gaio e vivace, manca questa pittura di vigoria di tinte, ha scarsa la massa della luce e delle ombre e manca perciò di esatto rilievo.

Ma questo lavoro ci compendia e rappresenta le artistiche qualità del suo autore, il quale ci apparisce piuttosto miniatore valente che pittore nello stretto senso della parola. E se per tale sua qualità, certamente osservata da Simone, poteva Lippo rendere importanti servigi al maestro che lo avesse collaboratore, non poteva egualmente aspirare a un indirizzo suo proprio. E che egli seguisse interamente la maniera del cognato e maestro, quest'affresco ci dà la prova migliore, poichè Lippo riprodusse in esso perfino la composizione del quadro di Siena, nè siamo lungi dal credere che volendo quei di San Gimignano avere un dipinto simile a quello e non potendo avere il maestro, altrove occupato, scegliessero appunto Lippo per meglio ottenere il loro intendimento. Nel mezzo della parte inferiore della finta cornice leggesi: LIPPVS . MEMI . DE . SENIS . ME . PINXIT . MCCCXVII. [1]

[1] È da notare, che mentre la scritta sino alle prime tre lettere della parola « PINXIT » ha la forma del tempo, le altre due lettere e la data appariscono di tempo più vicino e furono scritte quando Benozzo Gozzoli restaurò l'affresco. Allo stesso tempo si riferisce l'altra iscrizione a caratteri romani, scritta più in basso della precedente e la quale dice:

AL · TEMPO · DI · MESSER · NELLO · DI · MESSER · MINO · DE' · TOLOMEI · DI · SIENA · ONOREVOLE · PODESTÀ · E · CHAPITANO · DEL · COMUNE · E · DEL · POPOLO · DELLA · TERRA · DI · SAN · GIMIGNANO · M · CCC · XVII.

A pagina 360 della *Storia di San Gimignano* scritta dal Pecori, tro-

Nella chiesa della Madonna delle Grazie nella stessa San Gimignano trovasi un affresco molto mal ridotto dal tempo e dal restauro, ma che tuttavia può aversi come lavoro di Lippo. Rappresenta, in figure di grandezza naturale, la Madonna seduta in trono che allatta il Bambino, avendo alla destra l'Arcangelo Michele che calpesta il drago, nella cui bocca configge la punta della sua lancia.[1] Nella sagrestia della chiesa di Monte Oliveto, a breve distanza da San Gimignano, abbiamo viste alcune tavole d'un altro quadro.[2] E per avere esso, a parer nostro, i caratteri dei lavori di Lippo, ci nacque il dubbio che potesse essere quello ricordato dal Vasari e che al tempo di lui trovavasi in San Gimignano nella chiesa di Sant'Agostino.[3]

San Gemignano.

Monte Oliveto.

vasi ricordata la commissione del restauro affidata nel 1466 al Gozzoli, il quale lavorò metà circa delle gambe, la barba e i capelli del Precursore, la parte inferiore della figura di San Pietro, a cui ripassò inoltre l'azzurro della veste. Egli ha anche rinnovata la parte inferiore del Santo che tiene l'asta del baldacchino, e del braccio che s'appoggia sull'elsa della spada. Devonsi invece a lui per intero le figure di San Francesco, di San Lodovico Re, il fondo e la seconda finta cornice, più in basso della quale leggonsi scritte in caratteri romani le seguenti parole: BENOZIUS · FLORENTINUS · PICTOR · RESTAURAVIT · ANNO · DOMINI · MCCCCLXVII. Qualche ritocco praticò anche nella testa della Madonna, sulla punta delle sue dita, e su alcune parti del Bambino, scomparsi i quali misero in qualche luogo allo scoperto l'originale pittura di Lippo. Di Benozzo è pure la figura di Sant'Antonio abate dall'altra parte con tutto il fondo e metà delle lettere del suo nome, come da lui restaurata fu la testa di Santa Fina, con la destra piegata al petto e la sinistra mano che stringe un fiore. Da quel restauro ad oggi però nuovi danni si sono manifestati in questa pittura, che è tuttavia sufficientemente conservata, quantunque siansi rese più sbiadite le tinte delle carni e sia sempre da deplorarsi la mutilazione avvenuta della parte inferiore del dipinto, per praticarvi due porte d'accesso alle altre stanze, creando appunto per esse la necessità del restauro affidato al Gozzoli.

[1] Il Pecori, a pag. 540 della sua *Storia,* racconta, citando il Coppi, che questo affresco fu eseguito nel 1330, affermando, che in esso vedevasi anco un guerriero corazzato creduto uno della famiglia Salvucci.

[2] La parte centrale contiene l'Assunzione della Vergine circondata da 18 angeli che fanno musica, e in ciascuna delle parti laterali trovansi due Santi, dei quali la figura meno rovinata è quella di Santa Caterina.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 94.

Noi abbiamo già osservato come nei suoi lavori Lippo si mostri più valente miniatore che frescante, e per parte nostra crediamo che con Simone egli s'occupasse di preferenza in simili lavori. Nella Collegiata di San Gimignano noi abbiamo visti alcuni antifonari con miniature, che hanno caratteri e maniera senese conformi a quelli delle opere di Lippo. Notevole fra esse è quella a pag. 22 d'un antifonario per canto fermo, rappresentante il patrono della città circondato da sei angeli, uno dei quali regge un pastorale, con altre sei figure inginocchiate e distribuite in due gruppi. Pregevole è anche l'apparizione del Redentore agli apostoli, miniata in un messale.[1]

San Gemignano.

Se, come abbiamo già detto nella vita di Simone, è Lippo l'autore della tavola rappresentante il Beato Agostino Novello nella chiesa di Sant'Agostino in Siena, sarebbe essa la pittura più importante da lui eseguita. Ma come abbiamo osservato, trovasi in essa nei rispetti della composizione e in quello delle figure così gran parte dello spirito di Simone che dal canto nostro non siamo lontani da credere che siano di Simone le composizioni e di Lippo soltanto l'esecuzione, non essendo improbabile che sia una delle opere dovute lasciare incompiute da Simone per la sua partenza dall'Italia, e poscia condotte a fine dal cognato Lippo. Che se invece dovessero credersi di Lippo anche le composizioni, egli si mostrerebbe in questo lavoro artista assai più valente di quanto non ce lo abbiano dimostrato le altre opere di lui fin qui esaminate. Ma lavoro di Lippo è la tavola appesa sopra la porta che dalla

Siena.

[1] Il Pecori, a pag. 523 e 524 dell'opera citata, parla d'alcune di queste figure e dice, che la loro maniera ricorda quella di Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci morto nel 1363, e che meritano in ogni caso d'essere attribuite ad uno dei pregiati miniatori della Scuola Senese.

chiesa dei Servi di Maria in Siena conduce al già convento, rappresentante, in poco più di mezza figura, la Madonna col Bambino seduto nelle braccia, il quale ha un uccellino sulla sinistra mano e un rotolo nella destra, su cui sono scritte le parole EGO SUM VIA VERITAS. Se questa tavola non portasse scritto il nome di Lippo, si crederebbe opera di Simone, tanto essa ritrae della sua maniera. Essa è ancora nella sua originale cornice squisitamente dorata e che costituisce una delle parti essenziali del quadro, confermandoci ognor più nella persuasione che Simone affidasse al cognato il lavoro delle eleganti cornici prima intagliate e poscia dipinte e indorate.[1]

Cogli stessi caratteri abbiamo veduto una tavola rappresentante la Madonna col Bambino in braccio, che tiene nella mano sinistra abbassata un rotolo e coll'altra accenna da un lato. Questa pittura trovavasi presso il signor Hofrath Föster di Berlino, e da ultimo passò nel Museo di quella città.[2] La Madonna ha il manto azzurro e la veste rossa come il Bambino e nel rotolo che questi tiene in mano si legge: NULLUS SURREXIT .... JOHS BAPTS. A malgrado di qualche parziale ritocco il dipinto è ancora in discreta condizione, e trovasi chiuso nella sua antica cornice a cuspide, nei cui archi trilobati sul fianco è dipinto un angelo per parte, uno dei quali è in gran parte manchevole del colorito. La figura della Madonna nelle proporzioni d' un terzo del natu-

Berlino.

[1] Nell'orlatura, finamente lavorata in oro, del manto azzurro della Madonna vedesi in grafito la Salutazione angelica. Cinge il di lei capo un velo che dopo avere girato attorno al collo ricade ai lati sulla veste rossa come quella del Bambino. Nel fondo, dorato in parte a nuovo, gira attorno alla cornice un elegante ornato. Nella parte inferiore della cornice leggonsi tra l'ornato le seguenti parole: « LIPPVS · MEMMI · PINXIT. » Questa cornice è racchiusa in una seconda, con angeli in basso rilievo su fondo azzurro, che si riconosce lavoro del secolo seguente.

[2] È indicato col N. 1081[a].

rale è dipinta fino alla metà, e sotto la cornice leggonsi le parole: LIPPUS MEMMI DE SENIS. [1]

Londra.

Della stessa maniera ed eseguite con la diligenza che si riscontra nei lavori di Lippo, sono due figure grandi al vero, alte e magre, secche di forme, ma di colorito vivace, le quali rappresentano una Santa e un Santo. La prima ha in una mano la corona e nell'altra la palma; la seconda con la palma nella destra mano poggia la sinistra sopra una spada. Esse facevano parte della collezione del signor Bromley in Londra ed erano attribuite a Simone, al cui stile si accostano. [2]

Colonia.

Quantunque inferiori per bontà d' esecuzione, tuttavia appartengono alla stessa categoria dodici piccole figure di apostoli, che forse facevano un tempo parte di qualche quadro d' altare, le quali abbiamo vedute nella raccolta Ramboux a Colonia sul Reno. [3]

Pisa.

In questa categoria è pure da collocarsi il pinnacolo d' una tavola veduta a Pisa nella raccolta Toscanelli, rappresentante la mezza figura di Nostro Signore, il quale avvolto nel largo manto tiene la destra sollevata e l' altra sul libro chiuso, pittura indicata come lavoro di Simone di Martino. L' altra tavola colla Madonna seduta che tiene colle braccia sollevato il Putto, il quale nella destra ha un uccello e nell' altra un pomo, a noi sembra che possa essere lavoro d' un seguace di Simone, come si mostra essere il Berna, di cui a suo luogo parleremo. [4]

[1] Il trovare scritto sul rovescio della tavola « Campo Santo pisano » lascia credere che possa essere la parte d'uno dei dipinti, dei quali parla il Vasari a pag. 93 del II volume, stati eseguiti da Lippo a Pisa.

[2] La Santa Orsola fu comperata dal barone Marrochetti, il Santo da lord Ashburton; prima che gli avesse il signor Bromley, si trovavano nella raccolta Ottley.

[3] Sono indicate nel Catalogo col num. 75.

[4] Dietro la Madonna è steso un drappo, che, come le vesti del Putto e le aureole, è dorato e finamente lavorato nel modo allora consueto. Le

Orvieto.

Nella cappella del Santissimo Corporale, nel Duomo di Orvieto, abbiamo visto una tavola di Lippo rappresentante in figure di grandezza naturale la Madonna diritta in piedi con le mani giunte in atto di pregare, circondata da 14 angeli, due dei quali le tengono sollevati i lembi del manto, mentre disposta in tre file vedesi nella parte inferiore, inginocchiata a pregare, una folla di persone d'età, sesso e condizione diversa. I caratteri di questa tavola [1] sono identici a quelli dell'affresco di San Gimignano. Sulla cornice leggesi: LIPPUS . DE . SENIS . NAT . NOS . PINX . AMENA.

Firenze.

Fra i quadri di casa Alessandri in Firenze noi abbiamo osservato, molti anni or sono, alcune tavole assai danneggiate con caratteri che ricordano i lavori dei seguaci di Simone da Siena. Dovevano esse far parte d'un solo quadro, e rappresentano in mezza figura i santi Zanobi, Pietro, Paolo e Benedetto, oltre una Madonna col Bambino. [2]

Siena.

Nel chiostro di San Domenico a Siena è rimasta parte d' un affresco rappresentante la Madonna seduta col Bambino in braccio. Da un lato, oltre pochi resti di una figura di San Paolo, vedesi un angelo con un vaso di fiori in mano, e dall'altro pochi vestigi della figura di

figure sono di piccola dimensione. Nella vendita della Galleria, avvenuta in questi giorni (1884), erano indicati coi numeri 93 e 99.

[1] La pittura ha sofferto per i ripulimenti e anco per i ritocchi, ai quali andò soggetta. L'azzurro del manto della Madonna è rinnovato, com' è ripassata la sua veste rossa ricamata a fiori. Ridipinte furono anche le vesti di alcune delle piccole figure davanti. Il fondo dorato ha pure patito danni.

[2] La Madonna col Putto è tutta ridipinta. Sulla spada di San Paolo abbiamo letto « LIPPUS ME . . . . » ed abbiamo pensato, che queste figure potrebbero essere state eseguite da Lippo, quando trovavasi in Firenze insieme con Simone, od anche da lui solo dopo lasciata da Simone l'Italia. Nel vol. II del Vasari, edito dal Sansoni, a pag. 13 in nota, parlando di questi dipinti si dà la seguente iscrizione: « LIPPUS · ME · PINXIT » e si suppone che possano essere di Lippo Benivieni, del qual pittore nulla viene indicato ai nostri giorni.

San Pietro. I caratteri di quest'affresco son quelli di un destro seguace di Simone, ed il Baldinucci lo ricorda come lavoro di Lippo, del quale potrebbe benissimo essere. [1]

Siena.

Fra le tavole conservate nella Galleria di Siena una n'abbiamo notata, la quale, perchè attribuita a Simone, abbiamo ricordata nella vita di lui. La mezza figura del Salvatore benedicente, dipinta nella cuspide centrale, ha i caratteri dei lavori di Simone, ma noi la crediamo dipinta da Lippo. Questa pittura però, sia pel carattere suo, sia ancora per essere la cuspide di misura più scarsa della tavola, dovette appartenere ad altro quadro. Il resto della pittura, benchè apparisca lavoro d'un seguace di Simone, è tale però da far poco onore allo stesso Lippo. [2] Essa è condotta con la maniera stessa di alcune altre tavole attribuite al Memmi e conservate in questa quadreria. Una di queste rappresenta la Madonna in trono circondata da Angeli col Bambino in piedi sulle ginocchia. [3] I caratteri di queste tavole ci fanno ricordare

[1] Il Baldinucci nel vol. IV, a pag. 320 e 321 dice, che nel chiostro di San Domenico in Siena avvi un affresco con la Vergine ed il Putto, che ricevono le offerte di fiori da due angeli accompagnati dai Santi Pietro, Paolo e Domenico. Nella parte inferiore si leggeva la seguente iscrizione: *Lippus me pinxit Memmi rem gratia finxit.* Come si vede, manca una delle figure d'angelo, come manca quella di San Domenico, rimanendo dei due apostoli poche tracce della sola testa e delle spalle. Della Vergine non rimane ormai più che la testa col collo, parte del seno con la spalla sinistra, e del Bambino pochi resti del capo. La parte più conservata è la testa col collo dell'angelo e parte della persona.

[2] Nella Galleria è indicato col N. 39. Rappresenta la Madonna col Putto in braccio, Sant'Antonio abate, San Michele arcangelo e Santo Stefano. E nelle quattro cuspidi ai lati di quella col Salvatore benedicente, avvi un angelo in ciascuna e son tutte mezze figure, fatta eccezione del Bambino che è figura intera.

[3] È indicata col N. 90. Ai lati vedonsi le figure ben conservate di San Giovanni Battista, San Bartolommeo, San Bernardo e Santo Stefano. A queste due tavole, per somiglianza dei caratteri delle figure e della tecnica esecuzione, può aggiungersi una terza rappresentante in questa stessa Galleria San Michele Arcangelo e Sant' Antonio Eremita, mentre nelle cimase è dipinto Cristo colla Vergine e l'angelo, che an-

quelli d'un altro dipinto, pure in tavola, che trovasi in Siena nella Compagnia della Madonna, e rappresenta la Madre di Cristo seduta in trono col Bambino sulle braccia, un Angelo in ciascuno dei lati e inferiormente inginocchiati, Sant'Antonio Abate e Santa Caterina. Nella cuspide avvi la mezza figura di Cristo che benedice con la destra, mentre ha nella sinistra un libro chiuso. In due tavole laterali, ora separate dal centro, sono dipinte le figure di San Pietro e di San Paolo. [1] In tutto il dipinto si riscontrano i caratteri e la maniera d'un'altra pittura, che su fondo dorato vedesi nella cappella del Rosario a San Domenico, rappresentante la Madonna col Bambino, giustamente attribuita al Berna. Quest'ultima, comparata con le altre, ha forse minori difetti: ma per i tipi, i caratteri delle figure e la tecnica esecuzione, mostra un'arte che tien dietro a quella di Simone e continua con Lippo, col Berna, Luca Tomè e Lippo Vanni.

Siena.

Un esempio di questa maniera, ma con caratteri più piacevoli, l'abbiamo in una tavola, già parte di un quadro, che trovasi nella Galleria di Siena, rappresentante le figure di Santa Caterina, San Giovanni Evangelista, San Giovanni Battista e San Paolo, superiormente alle quali, in mezze figure e su fondo dorato, è dipinto per ciascuna un profeta. [2] Nella stessa categoria si possono collocare tre quadretti della Galleria di Dresda, rappresentanti la Vergine col Bambino ritto sulle sue ginoc-

Dresda.

nunzia a questa la di Lui incarnazione. Questa tavola proviene dalla chiesa di San Pellegrino, ed è indicata col N. 97.

[1] La tavola centrale ha una fenditura che taglia dall'alto al basso la figura della Vergine, ed anche parte della pittura sotto di essa. Oltre ciò e per quanto è larga la tavola, ne fu tagliato inferiormente un pezzo, onde manca parte della figura di Sant'Antonio abate e di Santa Caterina. I fondi di queste tavole sono rifatti come anche il manto azzurro della Vergine, e la pittura fu inoltre, più qua e più là, ritoccata.

[2] Sono indicati coi numeri 93, 94, 95 e 96, e provengono dal Convento di Santa Marta.

chia, due Santi e ancora la Vergine col Putto in braccio.[1] In questa categoria possiamo collocare una Annunziazione dell'Angelo a Maria, erroneamente attribuita a Spinello Aretino, la quale trovasi nella Galleria Borghese in Roma.[2]

Roma.

Racconta il Vasari[3] che oltre le opere già ricordate, la tavola dell'altar maggiore in Santa Caterina di Pisa, rappresentante la Vergine con San Pietro, San Paolo, San Giovanni Battista ed altri Santi, ne eseguisse Lippo di bellissime a San Paolo a ripa d'Arno in Pisa, le quali andarono perdute. Quanto alla tavola in Santa Caterina, data dal Vasari come lavoro di Lippo, abbiamo

[1] Sono indicati coi numeri 10, 11 e 13. Di questi, quelli indicati col N. 10 e col N. 13 provengono dalla raccolta di M. De Rumhour e sono designati come lavoro della maniera di Lippo. Il N. 11 come pittura della maniera di Duccio.

[2] È nella stanza prima indicata col N. 72. Le figure sono quasi della grandezza naturale. Le tavole sono divise e poste in una nuova cornice dorata. In una vedesi di profilo l'Angelo con un ginocchio piegato. Colla destra benedice e nell' altra mano tiene un giglio e un lungo rotolo spiegato con iscrizione analoga. Indossa una lunga tunica rosso-lacca, e sopra ha un manto di color rossiccio chiaro, con risvolto verde. I capelli sono accomodati attorno alla testa al modo senese e tenuti uniti da un lungo nastro, parte del quale svolazza per l'aria. È questo uno dei tipi che riscontransi negli angeli dipinti dai seguaci di Simone e di Lippo. La Vergine, che siede quasi di fianco in una poltrona, sta osservando l'Angelo, mentre pronuncia le parole della salutazione angelica. Essa tiene una mano al seno e l'altra sul libro chiuso, che poggia sopra uno dei ginocchi. Indossa la solita veste di color rosso con fini ricami in oro, e sopra il manto azzurro che le copre in parte anco la testa. Nell'alto vi è lo Spirito Santo in forma di colomba. Anco la Vergine ha il tipo proprio della Scuola Senese, ma ricorda meglio quello delle Vergini dipinte dai fratelli Lorenzetti anzichè quello di Simone e di Lippo. Anco le aureole, alcun poco rilevate e lavorate con ornati a fogliami e poi dorate, come pure le fine ornamentazioni delle vesti e degli altri accessorii, sono conformi all'usanza della Scuola Senese. La pittura per aver sofferto di restauro e di ritocchi ha perduto del suo primitivo carattere, ma non sarebbe fuor di luogo crederla opera di Luca Tomè, del qual pittore senese avremo in breve ad occuparci. Le figure sono di grandezza poco meno che naturale, e dell'antica cornice, lavorata con ornati alquanto rilevati e dorati, rimane soltanto una porzione della parte superiore degli archi.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 93 e 94.

già veduto che essa è opera di Simone, del quale porta perfino il nome. E se pur si vuole che Lippo vi abbia anche in qualche modo lavorato, dovrebbe limitarsi l'opera sua alle parti accessorie, alle quali può forse aver posto mano come assistente di Simone.

Racconta ancora il Vasari che Lippo eseguì pel vescovo Tarlati in Arezzo una tavola con tre mezze figure, collocata a'suoi tempi nella cappella di San Gregorio nel Vescovado, [1] e un'altra tavola che fu portata a Pistoia e messa sull'altar maggiore della chiesa di San Francesco. [2]

Facendo il Vasari sopravvivere di dodici anni Lippo a Simone afferma, ch'egli eseguì molti altri lavori per tutta Italia, fra i quali rammenta due tavole in Santa Croce di Firenze, che or più non sappiamo dove si trovino, [3] e aggiunge aver egli condotto a termine molte opere da Simone incominciate, [4] affermando, che se non fu eccellente quanto il maestro, ha tuttavia cercato, per quanto ha potuto, d'imitarne la maniera.[5] Abbiamo già ricordato come il Ghiberti racconti di Simone e di Lippo

[1] Vasari, vol. II, pag. 95. Questo dipinto è andato perduto.

[2] Anco questa tavola è andata perduta. Le memorie della chiesa di San Francesco ci dicono che dall'altar maggiore fu levata e posta in quello dei Bracciolini. Nel qual altare rimossa la tavola, e collocatovi un San Francesco con alcune storie della sua vita ai lati, si pensò che fosse questo dipinto la tavola del Memmi, mentre, come si disse a pag. 289 del nostro volume I, è lavoro di Margaritone d'Arezzo.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 97.

[4] Il Vasari (vol. II, pag. 93 e 98) lo fa dipingere in compagnia di Simone ad Assisi, in Santo Spirito e nel Cappellone degli Spagnoli in Firenze; a Pisa ricorda due tavole, nelle quali Simone sarebbe stato aiutato da Lippo, nello stesso modo che l'aveva aiutato nel dipingere il Capitolo di Santa Maria Novella e nel condurre a termine molti altri affreschi in Santa Croce di Firenze e le molte pitture lasciate incompiute dal maestro in Ancona. Che se per alcune di esse il Vasari fu certamente tratto in errore, abbiamo noi pure ricordati lavori, nei quali è scritto il nome di tutti e due e indicate le testimonianze che dimostrano e la loro parentela e la loro associazione nell'arte.

[5] Vedi Vasari, vol. II, pag. 93.

che « furono gentili maestri e le loro pitture furono
» fatte con grandissima diligenza e molto delicatamente
» finite, feciono grandissima quantità di tavole; i mae-
» stri Senesi dipinser nella città di Firenze. »[1]

Ma oltre la costoro affermazione stanno le opere a dimostrare tanto la valentia, quanto l' operosità dei due pittori senesi, legati fra loro da vincolo di parentela. Che se, come si ebbe occasione di osservare, lavorò Lippo in compagnia del cognato fino alla costui partenza per la Francia avvenuta nel 1339, non ripugna il credere che rimasto in Italia sia succeduto nella clientela, prima comune, e sia stato dallo stesso Simone incaricato di portare a fine i lavori incominciati insieme. Ereditando Lippo il ricco corredo dei disegni, delle composizioni e di quant'altro Simone lasciava in Italia, non è difficile che abbia sempre mantenute ottime relazioni coll' assente cognato sino al tempo della sua morte avvenuta nel 1344,[2] ricevendo consigli e fors' anco, al bisogno, gli schizzi delle composizioni da fare. Certo si è, che sino dall'anno 1317 Lippo si mostra pittore di non comune valore, come abbiamo veduto nel grande dipinto murale nel palazzo del Comune in San Gimignano; e più di qualunque altro pittore mostrò d' essere il seguace ed il continuatore della maniera di Simone. Se dunque, come racconta il Vasari, nè alcuno che noi sappiamo l'ha fino ad ora contradetto, che cioè Lippo Memmi sopravvisse di 12 anni a Simone, nè di quegli anni trovandosi memoria di lui in Siena, tranne quella di saperlo nel 1344 a far le veglie al defunto cognato, si

[1] Vedasi Ghiberti, *Comm.*, in Vasari, vol. I, pag. XXVI.

[2] E infatti abbiamo veduto, come morto Simone e ritornata la moglie di lui col fratello Donato, Lippo si occupasse delle vigilie, ossia degli uffizi per i morti. Vedasi *Doc. dell'Arte Senese*, op. cit., vol. I, pag. 244.

potrebbe credere che fosse ritornato a Firenze fino al 1356 o 1357, in cui ebbe a morire. Abbiamo veduto come il Ghiberti non faccia cenno delle pitture che secondo il Vasari avrebbe Simone insieme con Lippo eseguite a Santo Spirito e nel Cappellone degli Spagnoli, che certamente egli ha vedute, una volta che più tardi le vide il Vasari, nè sono di così poca importanza da non meritare d'essere ricordate. Quanto alle pitture del Cappellone degli Spagnoli, è vero che noi abbiamo già detto come quella fabbrica non fosse incominciata che nel 1350, e come ancora cinque anni dopo rimanesse gran parte delle pareti da dipingere. Ma tuttavia essendo Lippo Memmi vissuto fino al 1356 o 1357, ben poteva averne avuta commissione, ed anche incominciato con altri il lavoro in qualche parete, la quale, se mai, dovrebbe essere quella, su cui è rappresentato San Tommaso d'Aquino che trionfa degli eretici, mentre altri senesi, dopo la morte di lui, avran condotto a compimento e fatti tutti gli altri dipinti di quel vasto edificio, eccezione fatta per quelli della vòlta.[1] E tra i pittori della Scuola Senese al seguito di Simone e di Lippo è da ricordare il Berna, Giovanni d'Asciano, Andrea e Lippo Vanni ed anche Luca Tomè, oltre quell'Andrea da Firenze, del quale abbiamo notato che tanto qui, quanto a Pisa, si mostra seguace più della Scuola Senese che della Fiorentina.

È quindi probabile che vedendo il Vasari prevalere in queste pitture lo stile senese, e quello appunto che ricorda la maniera di Simone, abbia attribuito al maestro quel che ha potuto essere opera dei suoi seguaci, il che spiegherebbe anche quel che dice il Ghiberti, che

[1] Per le pitture della vôlta vedasi ciò che si disse nella vita di Taddeo Gaddi, nel vol. II di quest'edizione, a pag. 42 e seguenti, e di nuovo nella vita di Antonio Veneziano, a pag. 222.

cioè « i maestri Senesi dipingesser nella città di Firenze. »[1]

Un altro pittore senese di quei tempi è il Barna, come lo chiama il Ghiberti, o Berna, come lo dice il Vasari. Comunque, è certa una cosa, che i caratteri cioè delle sue pitture son tali da fare di quei due nomi un unico artefice.[2] Giudicandolo dallo stile, noi troviamo che il Berna partecipa così della vecchia maniera senese come di quella iniziata da Simone di Martino, la qual cosa ci fa credere che egli fosse coetaneo di questo e di Lippo Memmi. Lo stesso Ghiberti ne parla infatti dopo avere discorso di Simone e di Lippo, e lo chiama eccellentissimo fra gli altri, e in arte peritissimo.[3] Secondo il Vasari, egli morì giovane per una caduta dal palco, mentre stava dipingendo nella navata a destra della Pieve di San Gimignano in Val d'Elsa.[4] Il Baldinucci vuole avvenuta tal morte intorno al 1380, concordando in ciò con quanto dice il Vasari, il quale afferma che le opere del senese Berna furono del 1381.[5] Tanto il Vasari, quanto il Ghiberti ricordano, al loro tempo, in Sant' Agostino di Siena due cappelle dipinte a fresco e fanno particolarmente gli elogi del modo molto naturale, con cui un gio-

[1] Vedi Ghiberti, *Comm.*, pag. XXVI.

[2] Berna è diminutivo di Bernardo o di Bernardino, ma non come vorrebbero il Baldinucci nel vol. IV, pag. 160, ed il barone di Rumohr nei *Forshungen*, vol. II, pag. 160, di Barnaba. Vedasi la nota 1ª, nel vol. II del Vasari.

[3] Vedi Ghiberti, *Comm.* in Vasari, vol. I, pag. 26.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 160.

[5] Vedi Baldinucci, vol. IV, pag. 493 e Vasari, vol. II, pag. 163. Nella nota 1 della pagina 160 del vol. II del Vasari, si trova tra i giurati della mercanzia di Siena, nel 1340, un maestro Berna Bertini, dipintore del popolo di San Pellegrino, senza che si sappia mai se fosse questi l'artefice chiamato Barna dal Ghiberti ed erroneamente Berna dal Vasari. Se ciò si potesse provare, sarebbe anche dimostrato che il Berna non sarebbe morto tanto giovane, dato che la morte sua sia avvenuta intorno il 1380. E lo stile delle sue opere, come già abbiamo accennato, ce lo farebbe credere già pittore nel 1340.

vane viene condotto alla morte accompagnato da un frate.[1] Il Vasari racconta che il Berna dipinse a Cortona, oltre a molte cose sparse per la città, anche la maggior parte delle vòlte e delle facciate della chiesa di Santa Margherita.[2]

Nel 1369, sempre secondo il Vasari, passò il Berna da Cortona in Arezzo nel tempo appunto, nel quale i Tarlati, già signori di Pietramala, avevano fatto finire il convento e il corpo della chiesa di Sant'Agostino da Moccio scultore ed architetto senese. Invitato egli avrebbe dipinto la cappella di Sant' Iacopo, con alcune storie della vita di lui, ma il Vasari loda sopratutto la storia di Masino barattiere, che secondo il Ghiberti era già stata dal Berna dipinta prima che s' incendiasse la cappella dei Capponi in Santo Spirito di Firenze, detta la cappella di San Niccolò.[3] In una cappella del vescovado di Arezzo dipinse per messer Guccio di Vanni Tarlati da Pietra-

Cortona.

Arezzo.

[1] Vedi Ghiberti, *Comm.*, pag. XXVI, e Vasari, vol. II, pag. 160.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 161; e il Ghiberti nel *Comm.*, pag. XXVII, dice soltanto che a Cortona vi erano opere del Berna, nè il Vasari, come abbiamo veduto, ci tramandò il soggetto delle pitture, ma nella vita di Ambrogio Lorenzetti (vol. II, pag. 67) racconta che l'anno 1335 quegli lavorava nella chiesa di Santa Margherita da Cortona per ordine del vescovo degli Uberti. Essendosi in questi giorni scoperti nel rimodernar la chiesa alcuni avanzi di affreschi sotto le tele degli altari, essi furono tolti dalle pareti per conservarli. Rappresentano alcuni fatti del Testamento vecchio, come: Eva seduta che fila; Cristo che porta la croce verso il Calvario in mezzo alle guardie e Giuseppe ebreo venduto dai fratelli. Sono figure metà circa del naturale, quasi tutte manchevoli d'alcune parti. Avvi inoltre un pezzo d'intonaco, con figure più piccole; una delle quali porta una lunga scala, e due sul davanti montano un cavallo bianco. Anche esse mancano in parte del colore, e può darsi che abbiano fatto parte del fondo dell'affresco rappresentante la Crocifissione. Vedesi finalmente una finta cornice con una iscrizione illeggibile, ma con data mutilata del M · CCC · XXX.... Questi frammenti, di carattere della Scuola Senese, si accostano più alla maniera di Ambrogio Lorenzetti, che non a quella del Berna.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 162. Anco le pitture di Arezzo sono perite.

mala un crocifisso grande col ritratto ai piedi della croce del committente, coperto d'armatura, in atto di pregare. Da un lato vedesi San Giovanni Evangelista con San Francesco, e dall'altro la Madonna con San Michele. Nella parte superiore sonvi angeli in atto di volare con cartelli in mano. Nella profondità del muro dell'arco, tra l'ornato, dipinse in mezze figure dentro rosettoni Nostro Signore, con ai lati quattro apostoli, uno dei quali è rinnovato. E nella parte inferiore Santa Caterina da un lato, e dall'altro la figura di un Santo. [1] I caratteri di questo affresco, quantunque molto guasto dal ridipinto, sono della Scuola Senese. Il Cristo in croce è lungo, magro ed ossuto; le figure dei Santi piuttosto alte della persona; ma svelte di forme. Gli angeli non mancano di una certa prontezza di movimento e ricordano, anche per le forme, quelli dei Lorenzetti. Nulla può dirsi della figura del Tarlati ridipinta a nuovo. Ma nella parte decorativa, da quanto può ancora vedersi del poco primitivo colorito rimasto, si riconosce pure la maniera senese. È però forza convenire che senza la testimonianza del Vasari sarebbe stato difficile oggi (per non dire impossibile) di riconoscere in questi dipinti la mano del Berna, tanto sono stati alterati dal restauro. Delle altre pitture che diconsi eseguite nella Pieve d'Arezzo, in San Bartolommeo ed in Santo Spirito, non è rimasto vestigio. [2]

San Gimignano.

In San Gimignano di Val d'Elsa abbiamo invece coperta d'affreschi quasi tutta la parte destra della chiesa, con le storie della Passione di Cristo divise in tre serie parallele e suddivise in cinque scompartimenti, gli ultimi

[1] Le figure sono di grandezza naturale. Nella parte superiore esterna si ripete sotto i capitelli lo stemma dei Tarlati e nella cuspide il Padre Eterno con due angeli, in bassorilievo.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 162.

dei quali hanno la forma di lunette. Il Berna, fedele alla tradizione della sua Scuola, concepì e dispose le composizioni al modo usato da Duccio nella tavola del Duomo di Siena, facendo in guisa cioè, che l'affresco col soggetto della entrata di nostro Signore in Gerusalemme occupasse uno spazio doppio degli altri, e quello della Crocifissione quattro volte tanto. Nella parte superiore, entro lunette, rappresentò l'Annunziazione, la Natività, l'Adorazione dei re magi, la Circoncisione e la Strage degli Innocenti; la pittura delle due lunette successive è perita. Nei riquadri inferiori abbiamo Gesù nel Tempio che disputa tra i dottori, il Battesimo di Cristo, la Chiamata di San Pietro all'apostolato, lo Sposalizio di Cana in Galilea, la Trasfigurazione, la Resurrezione di Lazzaro, e per ultimo Cristo che entra in Gerusalemme. Più basso abbiamo l'Ultima cena, Giuda che vende il maestro alla Sinagoga, l'Orazione nell'orto, il Bacio di Giuda, Cristo al pretorio, la Flagellazione, Gesù incoronato di spine e l'incontro suo con le Marie, mentre porta la croce. Il fresco che vien dopo è la grande Crocifissione, e dopo abbiamo quattro altri scompartimenti simili ai primi, e, nei due superiori vedonsi ancora dipinte la resurrezione di Cristo e la discesa dello Spirito Santo, mentre manca affatto ogni pittura negli ultimi due. Nelle lunette della parete di contro, sostenute da colonne, dipinse alcuni profeti con un cartello in mano.[1] L'Annunziazione è un dipinto pieno di grazia, che ricorda i lavori di Simone e dei Lorenzetti, ma più del primo che dei secondi. La Vergine seduta sospende di leggere all'apparire dell'angelo, ritraendosi con la

[1] Il Ghiberti, op. cit., pag. XXVII, dice che il Berna dipinse molte storie del Testamento vecchio, e fu forse un errore di memoria, mentre esse sono dipinte nella parete di contro, e sono invece lavori di Bartolo di maestro Fredi.

persona alquanto indietro e poggiando sur un ginocchio il libro che tiene nella sinistra, mentre tirando a sè il manto cerca coll'altra di coprirsi, pur guardando, col capo alquanto inclinato, l'angelo, che a mani giunte e in atto reverente le si fa innanzi. Nell'alto vedesi il Padre Eterno circondato dagli angeli.[1] In vicinanza alla finta parete avvi seduta in terra una donna, la quale, tenendo colla destra la conocchia, sospende di filare, appoggiando l'altra mano sopra una gamba e spingendosi innanzi, o per ascoltare ciò che si dice o per veder meglio quel che accade nella stanza vicina. È una figura che ha del grandioso, nè manca di naturalezza, pure avendo il carattere e le forme meno nobili, ma più robuste di quelle della Madonna e quali convengonsi ad una fantesca.

Essendo questo un affresco dei meno guasti, vi si riscontrano più che nel rimanente le belle qualità dal Ghiberti e dal Vasari accennate, parlando delle opere del Berna. Le figure non mancano di grazia, i caratteri sono piacevoli, e naturali i movimenti. Il disegno è accurato e diligente. I panneggiamenti vestono le figure in modo facile, benchè alquanto uniforme. Il colorito è caldo, fuso nelle tinte, ma piuttosto basso di tono.

Un altro degli affreschi meno rovinati è quello della cattura di nostro Signore, che però non mostra eguali bellezze, apparendo l'azione alquanto violenta, troppo alte e magre le figure con forme secche e in generale con tipi poco piacenti, anche se non volgari, vuoi per le forme, vuoi per l'espressione. Il loro collo è lungo, magro ed esile; la testa grossa nella parte posteriore finisce in un mento scarso e sproporzionato, ed anche le articolazioni sono difettose. Tutto ciò ricorda piuttosto Ugolino che Simone. Nel battesimo di Cristo la figura sua

[1] È questa una composizione piena di grazia, e che abbiamo vista ripetuta quasi per intero da Giovanni da Milano nella sua tavola a Prato.

non manca di buone proporzioni, ma anche in essa ha seguito il Berna l'antico costume dei vecchi pittori, di darle, per crescerle maestà, proporzioni maggiori di quelle delle altre figure. Le parti non guaste lasciano anche qui vedere un colorito caldo, di tinta nutrita, ben condotta e fusa, benchè piuttosto uniforme, ma coi contorni molto diligenti e precisi. L'esecuzione tecnica e il colorito ricordano Simone e Lippo piuttosto che gli altri contemporanei. Nelle nozze di Cana in Galilea la sposa ha fattezze regolari ed un tipo piuttosto piacente, essendo essa fra le migliori figure. Anche la figura di Nostro Signore ha lineamenti dolci, e un colorito succoso del pari e ben nutrito. È un dipinto che rammenta pure la maniera di Simone e di Lippo. Nella Resurrezione di Lazzaro invece si tornano a riscontrare le figure lunghe con tutte le imperfezioni già notate. Nell' affresco della cattura di Cristo, come in talune delle altre storie, ripetonsi i vecchi modelli veduti già nei lavori d'Ugolino, specie nella Strage degli Innocenti, che va indicata come una delle più difettose e piena di movimenti esagerati e falsi. Nè certamente è bella la composizione di Cristo battuto, per il modo con che vedesi abbracciato alla colonna colle mani legate, conforme era costume di fare dai vecchi ed antiquati pittori che lo precedettero, alle cui composizioni, come si ebbe più volte ad osservare, si attennero sempre i pittori della Scuola Senese. La storia di Cristo al pretorio non manca d'attrattiva; e la figura di Pilato che si lacera le vesti è piena di forza e di energia, e ricorda i severi tipi di Duccio. Il panneggiamento è trattato a larghe masse; ed il colorito, al solito, è caldo e fuso di tinte. L'istoria dell' Ultima cena, se conserva intero il modo tradizionale della Scuola Senese, mostra però nella composizione caratteri, tipi e forme che per tecnica esecuzione si accostano assai più alla maniera di

Simone e di Lippo che a quella degli altri pittori senesi, benchè nella composizione dell' entrata in Gerusalemme mostri il Berna di fedelmente seguire Duccio, come più o meno fecero i suoi coetanei. È questa una composizione ben disposta e ricca di figure, le quali però mancano della forza e della vigoria che tanto si ammirano nell' originale di Duccio.

Nella storia di Cristo nell' orto abbiamo nella sua figura forme meschine e un tipo povero, comune agli angeli. E per avere come molti altri ripassato il fondo azzurro, e ritoccate le figure, lascia un' impressione sfavorevole. Commendevoli invece sono le figure degli Apostoli che dormono, specialmente il gruppo davanti, che non è se non la ripetizione della identica composizione di Duccio e seguaci, già da noi esaminata. Anche questo, vuoi per il colorito, vuoi per le figure, i tipi, le forme e l' esecuzione tecnica, ricorda Simone di Martino e Lippo Memmi anzichè gli altri suoi coetanei senesi.

La Crocifissione è un grande affresco, ricco di figure e di episodi, e pieno di movimento, ma talmente deturpato dal ridipinto, che ha perduta molta della sua importanza. Anco questa composizione si può dire una riproduzione di quella di Duccio, ma con più figure, e mostrando i caratteri che vediamo nello stesso soggetto dipinto da Simone e dai Lorenzetti, ed anche ripetersi più tardi nel grande affresco del Cappellone degli Spagnoli in Firenze. [1]

[1] Nel mezzo si alza la croce su cui è confitto Cristo, attorno al quale in variati atteggiamenti pieni di dolore, stanno sei angeli librati in aria. In basso, Longino a cavallo, che trafigge colla lancia il costato del Salvatore, alla destra del quale sta il buon ladrone sulla cui croce vedonsi due angeli, di forma muliebre, che portano la di lui anima in cielo. Dall' altro lato il cattivo ladrone che si contorce con movimento pieno di forza e di energia sulla croce, sul legno della quale due diavoli stanno attendendo che muoja per impadronirsi della sua anima. In questa parte il Berna non fece che riprodurre le figure stesse di Duccio, ma con

Da quanto abbiamo esposto fin qui ci par dimostrato, essere stato il Berna un pittore che più degli altri senesi del suo tempo si mantenne così fedele in fatto di composizione alla scuola di Duccio da riprodurla talvolta quasi per intero, da poche varianti infuori, introdotte del resto anche dagli altri suoi contemporanei. E questo specialmente si manifesta nella grande Crocifissione testè descritta, ricca di figure e d'episodi pieni d'importanza. In quanto alle forme, al carattere delle figure, all'intelligenza del nudo, ai movimenti e alla foggia del vestire, egli si accosta ad Ugolino per le parti più difettose; a Simone e a Lippo per le meglio eseguite, e di tanto vi si accosta da lasciarci credere che nella sua gioventù sia stato a lavorare con essi. Il Vasari racconta che egli sia morto per la caduta da un palco e che Giovanni d'Asciano suo scolare conducesse a termine quell'opera, senza dirci a qual punto il lavoro fosse arrivato. [1] Se dovessimo giudicare dalla pittura e vedendo come la parte superiore della Crocifissione sia la meglio condotta in comparazione della inferiore, saremmo tratti a credere, ammessa la verità del racconto del Va-

forme più vere e con movimenti più naturali. Sul terreno un guerriero a cavallo tien levata in alto una mazza in atto di fracassare le gambe al cattivo ladrone. Nel mezzo e sul davanti i soldati con un ginocchio piegato giuocano sul terreno le vesti di Cristo, mentre li circonda qualche curioso, e poco lungi stanno alcuni ragazzi che guardano al Redentore. Sul davanti stesso, a sinistra di chi guarda, sta la Vergine svenuta e sorretta dalle Marie, mentre Giovanni Evangelista, colle braccia abbassate, vedesi poco lungi guardarla con mestizia. Dall'altra parte avvi un gruppo di donne in varii atteggiamenti, tra le quali si distingue una vecchia, che levato lo sguardo fissa in volto il Redentore. Questo è un gruppo che ricorda assai quello eseguito dal Lorenzetti nel suo grande affresco della Crocifissione di Assisi, quantunque ad esso sia di molto inferiore per la tecnica esecuzione. Dall'altro lato trovasi il buon centurione a cavallo, che rivolto al suo vicino gli addita con la destra il Salvatore. La scena è tutta all'intorno chiusa da una folla di soldati a piedi ed a cavallo in diversi atteggiamenti.

[1] Vedi Vol. II, pag. 162-3.

sari, che avesse il Berna condotto fino a quel punto il suo lavoro, quando i successivi restauri non ci traessero in errore. Ci par naturale del resto, che eseguendo un pittore una commissione così importante, debba aver portato seco gli scolari suoi.

Per la qual cosa non è punto difficile che lo scolaro suo Giovanni d' Asciano, [1] non solo abbia finito il lavoro, ma l'abbia sempre assistito per tutta l'opera. Dalla quale assistenza appunto potrebbe derivare la diversità che si riscontra in alcune parti dell' opera. [2] Nella chiesa di San Pietro in San Gimignano trovasi un affresco rappresentante in grandezza naturale la Madonna col Putto già grandicello per mano. Questi tiene un frutto nella destra, e mentre cammina alza la testa per guardare la madre. I caratteri del dipinto sono gli stessi del Berna, e la esecuzione tecnica ricorda quella dei seguaci di Simone. [3]

San Gimignano.

Siena.

Nella cappella del Rosario in San Domenico di Siena abbiamo veduto una tavola con figure al naturale della Vergine e del Bambino, attribuita al Berna, la quale, come già abbiamo detto, ricorda la maniera delle opere di Lippo Memmi. La Vergine alta di figura e piuttosto magra si piega alquanto da un lato per portare il Bambino già fatto adulto e pesante che impartisce con la destra la benedizione, tenendo un uccellino nell'altra mano appoggiata al ginocchio. L'autore di questa tavola si accosta alla maniera di Simone e di Lippo, ma con carat-

[1] Asciano è un paese a 16 miglia da Siena.

[2] Sarebbe troppo uggiosa fatica il notare tutte le figure rifatte, o più qua o più là ritoccate, o i contorni ripresi o i fondi rinnovati del tutto od in parte, e ci siamo perciò ristretti ad accennare sommariamente le alterazioni e i mutamenti. È però certo che l'impressione nell'insieme ricevuta è assai poco favorevole al Berna, il cui valore artistico bisogna ricercare qua e là nelle parti migliori, per farsi da esse idea esatta di quello che doveva essere tutto il lavoro.

[3] Anco questo affresco manca d'una parte del suo colorito.

teri tali di pesantezza nelle forme ed esagerazione di movimento da non poter escludere che sia opera del Berna.[1]

Delle molte pitture dal Vasari attribuite al Berna nessun altro ricordo abbiamo trovato a Siena e nasce perciò legittimo il dubbio, che il nome di lui sia stato confuso con quello di Simone e di Lippo o dei seguaci loro, come avemmo già ad osservare rispetto alle opere attribuite a questi ultimi artisti.

Asciano.

Nella chiesa di San Francesco ad Asciano, patria del ricordato scolare del Berna, sono da non molto stati scoperti sotto la scialbatura alcuni affreschi, rappresentanti varie scene della passione di Cristo.[2] E nella stessa chiesa vedesi sull'altar maggiore una piccola tavola colla Vergine ed il Putto, e da un lato la piccola figura del committente in atto di pregare.[3]

E come questi dipinti mostrano caratteri, colorito e una esecuzione tecnica, che rammentano la maniera stessa, la quale si riscontra nelle parti meno buone degli affreschi di San Gimignano, così noi siamo di pa-

[1] Le figure sono pressochè al naturale, e la Madonna è dipinta non oltre i ginocchi. Il colorito è caldo e vigoroso, il disegno diligente e le vesti piegano con facilità e non senza eleganza attorno alle figure. Nella raccolta Ramboux, a Colonia sul Reno, abbiamo veduto registrata al N. 60 una Crocifissione, la quale ricorda l'affresco di San Gimignano; ma l'esecuzione è più rozza, e deve tenersi come lavoro di qualche altro pittore senese del tempo. Un' altra Crocifissione diligentemente eseguita, ma molto danneggiata dal restauro, trovasi registrata al N. 265 nel Museo di Bruxelles, erroneamente assegnata a Giotto, mentre ha i caratteri d'un lavoro del Berna.

Colonia.

Rruxelles.

[2] Vedonsi i resti di Cristo nell'orto, dell'Ultima cena e della Deposizione. Sotto finti archi, avvi nel mezzo la Pietà, con ai lati San Paolo e San Pietro, e porzione d'un altro dipinto rappresentante il martirio d'un Santo. Finalmente le figure di San Bartolommeo di Santa Barbara e della Santissima Trinità, tutte più o meno guaste e manchevoli. Laddove è caduto l'intonaco, sono comparse tracce d'altra pittura coi caratteri del secolo XIII.

[3] Il manto della Vergine è ridipinto.

rere che possano essere appunto stati eseguiti dallo scolare Giovanni. I lavori che il Vasari attribuisce a Giovanni d'Asciano come da lui eseguiti a Siena ed a Firenze, più non esistono. Nè siamo lontani dal credere che possa essere lavoro suo una tavola, con figure in metà circa del vero, che presso la chiesa del Carmine a Firenze vedesi nell'oratorio di San Niccolò e la quale rappresenta la Vergine in piedi col Bambino in braccio e due angeli, che dietro di lei tengono distesa una tenda. Da un lato sono San Niccolò e San Leonardo, e dall'altro San Giovanni Battista e Sant'Elia. Il colorito è vigoroso, ma acceso nelle tinte, e intero nel tocco. I tipi e i caratteri hanno dell'aggraziato al modo senese e sono le figure piuttosto gentili di forme, che sono appunto i caratteri che si riscontrano nelle opere dei pittori di quella Scuola, mentre nell'insieme rammentano piuttosto la maniera del Berna e i resti degli affreschi ricordati ad Asciano anzichè quella degli altri pittori senesi. Per queste ragioni noi ci siamo domandati, se un tal dipinto non fosse di Giovanni d'Asciano scolare del Berna, del quale racconta il Vasari che ebbe in Firenze a dipingere nelle case vecchie dei Medici alcune cose, che gli diedero nome assai.[1]

Firenze.

Anche Luca Tomè fu, secondo il Vasari, scolaro del Berna, e quando nei dipinti suoi si riscontrino i caratteri dei lavori eseguiti dagli imitatori di Simone e di Lippo, potrebbe essere, come non è tolto di credere, che nei primi suoi anni egli si trovasse a bottega con Simone o col Memmi.

Il Tomè trovasi il terzo inscritto nel registro dell'arte dei pittori senesi della Compagnia di San Luca, il quale registro incomincia col 1355.[2] Insieme con Cristo-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 163.
[2] Vedi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 28.

foro di Stefano racconciava nel 1357 una Madonna, dipinta nel 1333 da Pietro Lorenzetti sopra la porta maggiore del Duomo di Siena.[1] Una tavola dipinta dal Tomè nel 1366 trovasi nella Galleria di Pisa, e un'altra eseguita nell'anno seguente l'abbiamo veduta nella chiesa dei Cappuccini a Castello di San Quirico. Nel 1373, per ordine del Consiglio Generale di Siena, di cui fu in quell'anno per due mesi consigliere, fece per l'altare in onore di San Paolo apostolo ed in ricordo della vittoria riportata dai Senesi sulla Compagnia dei Cappellucci, il quadro che venne stimato dai pittori Giacomo del Pellicciajo e Cristoforo di Cosona.[2]

Nel 1375 egli si ammogliò con Miglia del fu Giacomino, e sedette nuovamente nel Consiglio nel 1379.[3] Nel 1388 e 1389 lo troviamo nel Consiglio del Duomo a votare in favore di Mariano d'Agnello, per il disegno e la forma delle tastiere e dei tabernacoli del coro.[4] Finalmente nel 1389[5] aiuta Bartolo di Maestro Fredi e il suo figlio Andrea a dipingere nel Duomo l'altare per la Compagnia de' calzolari. Il Padre della Valle ci dice che Luca Tomè viveva ancora nel 1392, ricordando questa data in un dipinto rappresentante una Madonna da lui veduta nella cappella della Concezione in San Francesco.[6]

Il quadro del Tomè che trovasi nella Galleria dell'Accademia di Pisa, non è certamente un bel dipinto. Pisa.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 163, nota 5.

[2] Vedi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 28, e Della Valle, *Lettere Senesi*, vol. II, pag. 119.

[3] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 28.

[4] Ivi, vol. I, pag. 354 e 365.

[5] Ivi, vol. II, pag. 36, e vol. I, pag. 28. Luca Tomè ricevette di sua parte 8 fiorini, e tutto il lavoro costò circa 130 fiorini d'oro pagabili ad intervalli di quattro mesi a fiorini 32 per rata.

[6] Vedi Della Valle, *Lettere Senesi*, vol. II, pag. 119. Ma in quel dipinto vi era soltanto la data e il nome del committente, e non quello del pittore.

Rappresenta in figure d' un quarto del vero, Cristo in croce, e più in basso da un lato a mani giunte la Madonna addolorata e dall' altro San Giovanni Battista, in atto egualmente mesto. Nell' alto avvi la mezza figura del Padre Eterno e lo Spirito Santo in forma di colomba.[1] Sotto leggesi la seguente iscrizione: LUÇHAS . TOME . DE . SENIS . PINXIT . HOC . [OPU]S . MCCCLXVI. Le figure sono esili e difettose, il Cristo magro ed ossuto, le tinte tetre ed oscure.

San Quirico.

Opera migliore è certamente quella che abbiamo veduta nel coro della chiesa dei Cappuccini presso Castello di San Quirico nel Senese. Nella tavola centrale è rappresentata la Vergine col Bambino in braccio, seduta sulle ginocchia di Sant' Anna. Da un lato sta San Giovanni Battista con sopra la mezza figura dell' Evangelista San Marco, e dall' altro Sant' Antonio Abate con sopra la mezza figura dell' Evangelista San Luca. La cimasa della parte centrale non appartiene al quadro, ed è molto probabile che invece del Sant' Andrea d' oggi vi fosse in quella la mezza figura del Salvatore. Sotto leggesi: LVCAS . THOME . DE . SENIS . PINXIT . HOC . OPUS . M . CCC . LXVII.

Nella sagrestia trovansi altre due tavole con le rispettive cuspidi, ma separate, contenenti le prime le figure di Sant' Agnese e Santa Caterina, e le seconde le mezze figure dell' Evangelista Giovanni e San Matteo.[2] La composizione centrale non è così grandiosa come quella dello stesso soggetto, rappresentato nell' affresco dipinto da Agnolo Gaddi a Figline presso Prato.[3] Questa del Tomè

[1] La pittura, oltre essere alterata dalle cattive vernici, ebbe raschiato con un ferro l'oro del fondo. Le figure sono un quarto circa della grandezza naturale.

[2] Da che furono scritte queste pagine nell' edizione inglese, le tavole furono portate e riunite nella Galleria di Siena e trovansi registrate al N. 297.

[3] Vedasi vol. II, pag. 189.

comparata a quella riesce povera in tutto, quantunque non manchi di quel certo fare aggraziato che è prerogativa della Scuola Senese. Sant' Agnese si presenta di faccia, tiene colla sinistra abbassata il manto, e coll' altra sollevata una catena con un anello, simbolo del suo martirio. È una figura piuttosto gentile e non isgradita all'occhio. Santa Caterina tiene in mano la ruota e la palma, ed ha in capo il diadema. In queste due figure, ma specialmente nella prima, il Tomè ha cercato di seguire la maniera di Simone. Nel Sant' Antonio Abate invece, ma più ancora nel San Giovanni Battista, si vedono riprodotti quei tipi antiquati, dei quali già abbiamo parlato nel quadro di Pisa. Il colorito, specie nelle figure delle Sante, è molto ragionevole, l' esecuzione tecnica è diligente e netto il disegno.

Tolfe.

Nell'oratorio detto il Monasterino delle Tolfe, fuori di Siena, abbiamo veduto una tavola con la Vergine e il Bambino Gesù tra San Giovanni Battista e un Santo Pontefice, San Francesco ed un Santo Vescovo. Nelle cuspidi avvi la mezza figura di Cristo che benedice, fra quelle di San Paolo, San Pietro e due altri santi. Questo dipinto assai danneggiato ed in parte mancante del colore, si riconosce che doveva essere stata una delle migliori opere del Tomè, nella quale mostra di ricordare la maniera dei seguaci di Simone di Martino. Sotto nella cornice leggevasi la seguente parte dell' antica iscrizione: L . . . . CAS . THOME . . . . . . . . S . . . . . . HOC . OPUS. [1]

Siena.

Pei suoi caratteri noi crediamo sia del Tomè un grande Crocifisso che trovasi in Siena in una cappella a

[1] La Vergine ed i due primi santi ai lati sono dipinti sino alle ginocchia, mentre i due ultimi sono figure intere, ma più piccole. Osservando bene la sua cornice, che è del tempo, si direbbe che doveva avere qualche altro Santo ai lati. Le figure principali sono minori del naturale, mentre le altre sono più piccole.

destra, entrando nella chiesa di Santo Spirito, sopravi la mezza figura di Cristo benedicente, e ai lati della croce quelle della Madonna e di San Giovanni. Esso ricorda interamente quello poco fa ricordato a Pisa, benchè questo di Siena apparisca meno difettoso. Il Vasari ricorda come lavoro di Luca Tomè la tavola e la cappella che è in San Domenico d'Arezzo della famiglia Dragomanni,[1] la qual cappella ci dice essere d'architettura tedesca.[2] Presentemente in questa cappella e nella profondità dell'arco vedonsi tra gli ornati, le mezze figure di tre Evangelisti, essendo perito il quarto. I caratteri di queste figure sono certamente senesi, ma senza l'osservazione del Vasari sarebbe a noi rimasto il dubbio, che fossero piuttosto lavoro del Berna, il quale pure, come abbiamo visto, dipinse in Arezzo. Molti anni or sono abbiamo visto in Arezzo, all' Albergo delle Armi d'Inghilterra, una tavola, la quale rivelavasi pei suoi caratteri come un lavoro del Tomè. Rappresentava seduta in trono la Madonna col Putto in piedi sulle ginocchia, che teneva un uccellino nella sinistra, posando l'altra mano su quella della

Arezzo.

[1] Vedasi Vasari, vol. II, pag. 164. In una nota al Vasari si dice « secondo altri dei Dragondelli o dei Lancia-Serzagli, famiglie aretine estinte. »

[2] Osservando da vicino si può rilevare sul fregio del cornicione la seguente iscrizione:

HOC · OPUS · FECIT · MAGISTER · JOANNES · FILIUS · MAGISTRI · DE · FLORENTIA.

La tavola ora non si vede più, ma trovandosene in questa chiesa coi caratteri senesi di quel tempo appesa una alla parete con San Paolo, San Michele e un altro Santo, con l'Annunziazione entro tondi nella parte superiore e un frate per ciascuna parte, ci siamo domandati se mai non fosse quella che un tempo trovavasi sull'altare. Le figure sono una metà circa del naturale. In questi giorni tolta una tela che copriva la parete di quella cappella fu trovato un affresco rappresentante Cristo che disputa tra i Dottori: pittura di rozza esecuzione e mutilata in giro da una nuova decorazione, ma così mal ridotta dal tempo e dal ridipinto, che non può farsi una idea esatta di ciò che era in origine.

madre. Ai lati, appoggiati al trono, stavano due angeli.[1]

Nel già convento di San Domenico di Rieti abbiamo notata nel coro superiore una tavola, la quale, giudicando dai caratteri del suo dipinto, crediamo possa essere di Tomè ed anzi una tra le migliori sue. Rappresenta seduta in trono la Madonna col Bambino in piedi sulle ginocchia. Essa tiene colla destra una delle estremità di un rotolo e l'altra estremità è tenuta dalla mano destra del Putto, nella quale ha pure una piccola croce. In quel rotolo così spiegato dinanzi a noi vi è una iscrizione in parte logora, della quale non siamo stati capaci che di rilevare le prime parole: QUI . VULT . VENIRE . POST . ME ec. Nella parte superiore vedesi un profeta col rotolo in mano. In questa tavola riscontrasi di nuovo la maniera dei seguaci di Simone, al modo che abbiamo notato nelle opere di Lippo e del Berna. Nella quinta cappella della chiesa, a sinistra, trovansi appese alle pareti le altre parti, che sono un San Paolo, San Domenico e un altro santo Domenicano.[2] Un finto altare abbiamo veduto dipinto in una delle pareti di San Francesco in Siena, la qual pittura rammenta la maniera dei seguaci di Simone di Martino e dei fratelli Lorenzetti, come vedesi nei lavori di Luca Tomè e di Lippo Vanni, ed è forse opera del primo di questi due pittori. Nel mezzo vi è la Vergine col Putto, ed ai lati San Giovanni Battista, San Francesco, Santa Caterina e Sant'Antonio. Nella cuspide di mezzo il Padre Eterno, e nelle altre quattro i quattro Dottori della Chiesa. Sotto nel

Rieti.

Siena.

[1] Le figure sono minori del naturale e nella parte superiore del quadro fu tagliata una piccola parte del fondo dorato, nè sappiamo oggidì la fine di questa tavola.

[2] Le figure sono quasi al naturale. Il colore del manto della Madonna ha sofferto, e si è fatto quasi nero. Le figure dei profeti sono anche offese, ed i santi in chiesa bruttamente ridipinti a olio.

mezzo della predella la Pietà, ed ai lati i quattro Evangelisti, in mezze figure.[1]

Roma, In Roma fra i dipinti del Museo cristiano nel Vaticano vedesi un Cristo in croce, con sotto la Madonna e San Giovanni, nelle quali figure a noi pare di riconoscere la maniera di Tomè.[2]

Contemporanei suoi furono Lippo Vanni e Giacomo di Mino, detto anche il Pellicciajo, intorno ai quali abbiamo le seguenti notizie. Lippo Vanni trovasi inscritto per primo nel 1355 nella Compagnia dei pittori di Siena, come il Tomè fu anche egli, nel 1360, uno del Supremo Magistrato pei mesi di luglio ed agosto e nel 1373 pei mesi di gennaio e di febbraio.[3] Nel 1344 ei fece delle miniature per l'ospedale di Santa Maria della Scala in Siena e nel 1352 dipinse per la Biccherna un' Incoronazione della Vergine,[4] la quale dal Ruhmor fu erroneamente assegnata a Lippo Memmi, o perchè lesse male il ricordo, o per avere scordato quello che il Della Valle ed il Romagnoli ci hanno conservato e ch' è il seguente: LIPPUS VANNIS DE SENIS FECIT HOC OPUS SUB ANNO DOMINI . MILLESIMO TRECENTESIMO . LII.[5] Egli nel 1359 lavorò con Nello Betti nella sala del Consiglio del Palazzo Pubblico

[1] Il colorito, che non difetta di vigoria, è alquanto deperito, ma non ha patito di restauro. Le figure sono circa la metà della grandezza naturale.

[2] Trovasi nella credenza N. 2, ed è una cimasa mistilinea, la quale doveva trovarsi sulla cima di qualche croce.

[3] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 27.

[4] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 27, per lire 85 16 soldi, e 8 denari.

[5] Vedi Ruhmor (*Forschungen*), vol. II, pag. 119, e Della Valle nei *Doc. Senesi*, op. cit., vol. I, pag. 27. Il Milanesi nei *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 27, dice che questo affresco di Lippo Vanni venne più tardi coperto da quello che fece, nell'anno 1445, Sano di Pietro, ripetendo lo stesso soggetto. Anch' oggi al suo posto, sotto quell'affresco di Sano di Pietro, vedesi l'iscrizione già ricordata dell' affresco di Lippo Vanni.

di Siena [1] e nel 1372 eseguì un'Annunziazione nel chiostro di San Domenico. Di questo affresco non rimangono che le teste, grandi al vero, dell'Angelo e della Vergine, ma assai danneggiate e le quali furono messe allo scoperto da non molti anni, coll'essersi levata la scialbatura di calce che le ricopriva. [2]

Siena.

Quantunque sia poca cosa, tuttavia anche da questo avanzo si riconosce, che Lippo Vanni appartiene alla stessa categoria di pittori di secondo ordine, alla quale appartiene anche il Tomè, come seguace di Simone, di Lippo e del Berna.

L'ultima memoria che abbiamo di Lippo Vanni è la dipintura degli sportelli del Crocifisso del Duomo eseguita nel 1375. [3] Costui, oltre che pittore, era anco miniatore, e potrebbe anzi supporsi che di preferenza si fosse occupato a miniare; ma l'ipotesi non ha conferma nei documenti, dai quali ben pochi lavori di miniatura son menzionati. E non avendo noi altra opera di lui da esaminare, se non quel poco rimasto della Annunziazione dipinta in San Domenico di Siena, dobbiamo supporre o che parecchie delle opere del Vanni andarono confuse con quelle d'altri artisti della stessa maniera, o che manchino pel loro cattivo stato i segni essenziali per riconoscerle, o che pure egli abbia molto lavorato fuori di patria.

Giacomo di frate Mino del Pellicciajo, il quale, come abbiamo veduto, giudica nel 1373 insieme con Cristoforo di Cosona del valore d'un quadro fatto da Luca

[1] Vedi Milanesi, op. cit., vol. I, pag. 34.

[2] Sotto questo affresco leggevasi « septanta e due e trecent'anni da Siena, qui dipinse Lippo Vanni. » Vedansi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 34.

[3] Vedansi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 28. Egli riceve per questo lavoro 6 fiorini d'oro e soldi 31.

Tomè,[1] è da collocarsi nella stessa categoria di costui, benchè si mostri in arte un pittore meno valente. Nel breve della Compagnia dei pittori senesi è ricordato dopo Lippo Vanni, ma prima del Tomè. Egli pure ha seduto in Consiglio nei mesi di maggio e giugno del 1361, nel luglio ed agosto del 1379, e fu nel 1362 ufficiale del Sale pel terzo di Camollia.[2] Nel 1361 egli si obbliga insieme con maestro Bartolo di Fredi di dipingere una delle volte del Duomo di Siena.[3] Nell' anno successivo dipinge la tavola per Sant'Antonio di Fontebranda, la quale trovasi presentemente nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti di Siena. Vedesi in quella tavola in mezzo ad Angeli e Santi[4] la Madonna col Bambino, e quantunque il dipinto sia dal tempo e dal restauro ridotto assai male, tuttavia è bastevole anche nello stato suo per far collocare il pittore Del Pellicciajo nel terzo ordine dei Senesi che seguitarono la maniera di Simone, di Lippo e del Berna.

Siena,

Nell'anno seguente lavorò la tavola detta della Madonna del Belverde per la chiesa di Santa Maria dei Servi.[5] La Madonna è seduta e il Bambino anche, ma sulle braccia di lei e in atto di benedire con la destra. Da ciascun lato vedesi un Angelo in atto di pregare. In questo

[1] Vedi *Doc. dell'Arte Senese,* vol. II, pag. 28.

[2] Per queste ed altre notizie della sua famiglia vedansi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 271.

[3] Idem, pag. 263.

[4] Gli angeli sono sei e i santi ai lati sono: Lucia, Maria Maddalena, Agnese, Caterina, Sant'Antonio abate e l'arcangelo Michele. Nelle aguglie si vedono i Santi Agostino, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Gregorio. In quella di mezzo, il Redentore che benedice e in basso della tavola trovasi la seguente inscrizione: JACOBUS · MINI · DE · SENIS · PINXIT · TEMPORE · PRESBITERI · MATHEI · RECTORIS · SANCTI . ANTONIUS (sic). Le figure sono circa la metà del naturale. Nella Galleria di Siena è esposto sotto il N. 109.

[5] Vedi *Doc. dell' Arte Sen.*, vol. II, pag. 271-272.

lavoro apparisce pittore più piacevole e più pratico nell'arte del miniare che del dipingere tavole. I caratteri non mancano di una certa dolcezza, il colorito è roseo nelle tinte, ed il segno fine e diligente lascia scorgere come il tutt'insieme sia stato condotto con molta cura e pazienza. I toni dei colori delle vesti, finamente ricamate in oro, sono piuttosto gai e ricchi. La pittura difetta però di rilievo ed anche di vigoria.[1]

Pisa.

Tra i quadri della raccolta Toscanelli vedevasi una tavoletta, ov'è dipinta la Madonna, la quale sta con un ginocchio appoggiato sul pavimento, e tiene il Putto seduto sull'altro ginocchio. Colla mano destra tiene in vicinanza della bocca di lui una specie di boccettina, contenente forse del latte. Il Putto ha una mano su quel recipiente, e coll'altra abbassata tocca la mano della madre, tenendo gli occhi verso chi guarda. È coperto della tunichetta e del manto, e la madre, che tiene la testa alquanto inchinata verso il figlio, mentre è rivolta anch'essa a guardarci, ha sopra la veste un lungo manto tutto ricamato in oro. Dietro, due angeli librati in aria ad ali spiegate stendono un drappo riccamente lavorato. Il fondo è dorato, e sotto nella base vedesi entro tre tondi Nostro Signore morto nel mezzo, ed ai lati la Vergine e San Giovanni Battista. La pittura ha tutti i caratteri della Scuola Senese, quali riscontriamo nelle opere dei pittori poco fa ricordati, ma specialmente ricorda la maniera delle opere attribuite a Iacopo del Pellicciajo, cui si assegna anco questo quadro. Nel 1369 dipinge una coperta dei libri di Biccherna,[2] ed un contratto del 1372 ci fa conoscere, che egli ebbe commissione di dipingere una tavola con la discesa dello Spirito

[1] Le figure sono grandi circa il naturale. La pittura ha sofferto in qualche parte anco nelle carni.

[2] Vedi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 272.

Santo fra gli apostoli e santi, per l'altare maggiore della chiesa del monastero di Passignano.[1] Nel 1376 fa parte del Consiglio pei lavori della cappella di Piazza, e nel 1382 presenta un disegno per la facciata di San Giovanni.[2] Nel 1388 e nel 1389 trovasi tra i consiglieri dell'Opera del Duomo[3] e moriva nel 1396.[4]

[1] Per questo lavoro ebbe 80 fiorini. Vedi *Doc. dell'Arte Senese,* vol. I, pag. 270-271.
[2] Ivi, vol. I, pag. 275.
[3] Ivi, vol. I, pag. 354-365.
[4] Ivi, vol. I, pag. 271.

—

# CAPITOLO QUARTO.

## I FRATELLI LORENZETTI E LORO SEGUACI.

---

Afferma il Vasari che Pietro Laurati, pittore senese, divenne miglior maestro di Cimabue e Giotto e di quanti altri di quei tempi. [1] Senza negare le grandi qualità che distinguono questo pittore, il giudizio del Vasari ci sembra eccessivo: chè se è vero che Pietro tra i pittori Senesi occupa un posto onoratissimo, è anche vero che apparisce un artista convenzionale e d'ordine inferiore, quando se ne faccia comparazione con Giotto, mentre compete degnamente e spesso supera in abilità gl' immediati seguaci di lui. [2] Suo padre si chiamava Lorenzo o Lorenzetto, e la prima memoria che noi abbiamo di Pietro come pittore, risale al 1305, e possiamo perciò credere che egli nascesse verso la fine del secolo XIII. [3]

Un documento che a suo luogo ricorderemo ci fa

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 27. Ma noi vedremo che fu figlio di Lorenzo o Lorenzetto, e che si chiamava Lorenzetti e non Laurati.

[2] Il Ghiberti, nel vol. I, pag. 26 del *Comm.* al Vasari, parla molto diffusamente delle opere di Ambrogio e lo chiama eccellentissimo e dotto maestro, mentre non fa parola di Pietro. Ma nel descrivere le opere di Ambrogio il Ghiberti ricorda e gli attribuisce anche gli affreschi che erano al tempo suo sulla facciata dello Spedale di Siena, mentre noi vedremo che fu lavoro eseguito dai due fratelli probabilmente confusi dal Ghiberti in modo da attribuire all'uno le opere dell' altro.

[3] Pietro riceve in detto anno 1305 lire 110 per una pittura eseguita in tavola pei signori Nave. Il nome del padre suo nel ricordo è Petruccio di Lorenzo. Vedasi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 194.

conoscere, che Pietro dipinse per Arezzo nel 1320 una tavola [1] e in Siena nel 1326 eseguì la dipintura di certe storie nella casa dell' opera di Santa Maria. [2] Trovandosi in una delle stanze dell' Opera appese alle pareti alcune tavole, le quali evidentemente formavano un sol quadro coi caratteri e con la esecuzione tecnica proprii dei Lorenzetti, noi ci siamo domandati se queste figure non fossero appunto il lavoro condotto da Pietro in quegli anni. Ma avendole rivedute di nuovo ci è sembrato che la maniera con cui furono eseguite, anzi che ricordare quella dei primi lavori dei Lorenzetti, abbia i caratteri dei lavori da essi posteriormente eseguiti. Rappresentano tali pitture una mezza figura della Maddalena con lineamenti piacevoli e forme gentili, che ci richiamano alla memoria non soltanto le più belle figure dipinte da Pietro, ma le migliori ancora che più tardi furono lavorate da Ambrogio nel Palazzo Pubblico di Siena. [3] La seconda meglio conservata della prima rappresenta Santa Caterina ed è una figura piena di grazia, di forme svelte e di nobili fattezze. [4] La terza tavola contiene San Fran-

Siena.

[1] Se, come avremo occasione di osservare, si potesse accertare che la tavola nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, rappresentante la Santa Umiltà di Faenza, attribuita a Buffalmacco (vedasi nostro vol. II, pag. 77), fosse, come noi siamo disposti a credere, di Pietro Lorenzetti, e la data dell' anno 1316 che porta, fosse insieme col rimanente della iscrizione copiato dall' originale, noi avremmo qui un' altr' opera fino ad ora non conosciuta e che sarebbe stata eseguita prima della Tavola d' Arezzo.

[2] Vedi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 194.

[3] È rivolta alquanto a destra e tiene nelle mani il vaso dell' unguento; la sua veste è azzurra, ed il manto rosso con risvolto verde gli copre anche una porzione del capo. Qua e là manca qualche parte del colore.

[4] Si vede quasi di fianco, con le braccia e le mani conserte al seno, rivolta a guardare alla sua sinistra. Porta in capo il diadema, sotto il quale scendono fluenti sulle spalle i capelli castagni. La sua veste è verde, con ricca orlatura dorata e coperta da manto rosso con risvolto di pelle. Queste due figure, per la dolcezza dell' espressione e la bellezza delle forme, possono gareggiare con quelle di Simone.

cesco [1] e la quarta un Santo Abate, vestito di bianco, forse San Romualdo, che è la figura più danneggiata di tutte. [2] Anco queste figure mostrano caratteri gentili e forme regolari.

Se ci fossero state indicate le prime opere del Lorenzetti, avremmo forse potuto formarci più esatto criterio del come nei primi anni egli procedesse nell' arte sua, e da qual maestro derivasse. Ma non crediamo d' andare errati affermando che tanto il Lorenzetti, quanto Simone uscirono dalla Scuola di Duccio, il quale, come si ebbe già occasione di dire, fu il vero riformatore della vecchia Scuola Senese, e l'uomo dotato di maggiore ingegno fra tutti i suoi contemporanei. Che i Lorenzetti e forse ancora più Pietro che Ambrogio si mostrino seguaci della maniera di quel caposcuola, non solo ci pare evidente, ma ancora ci apparisce Pietro per ingegno e natura assai somigliante a Duccio. Come avremo però da osservare, noi crediamo con altri, che le opere della Scuola Fiorentina abbiano in parte contribuito a migliorare nei Lorenzetti durante la loro carriera artistica così la maniera come la esecuzione tecnica dell'arte loro. Giudicando dai caratteri del dipinto, noi crediamo che uno dei primi lavori di Pietro possa essere la tavola che abbiam vista in San Domenico a Città di Castello, rappresentante la Ver-

Città di Castello.

[1] Si presenta a mani giunte col segno delle stimmate, ed è rivolto dalla stessa parte della Maddalena.

[2] Questi guarda dallo stesso lato, verso il quale guarda Santa Caterina; tiene il pastorale e indossa il bianco abito monastico. Oltre aver sofferto nel colorito, manca, a metà circa della persona, d' una porzione in senso trasversale, per quanto è larga la tavola. Le figure, minori della grandezza naturale, sono dipinte sino quasi alla metà della coscia. Anche le piccole figure degli apostoli Simone, Pietro, Paolo ed un altro, dipinte nelle cuspidi, alla forza e all'energia dell' espressione aggiungono la severità dei movimenti. In questo lavoro non vedesi il modo ricercato e la violenza dei movimenti che spesso riscontransi nei maestri di quella Scuola, ma ricorda piuttosto la più moderna maniera dei pittori fiorentini.

gine seduta col Putto in braccio, tre angeli per parte della spalliera del seggiolone e una piccola figura di frate domenicano, in atto di pregare a mani giunte nella parte inferiore. La composizione e i caratteri delle figure dimostrano come fosse l'autore un seguace di Duccio, con qualche miglioramento però e progresso, e una maniera che ricorda appunto quella del Lorenzetti e più specialmente del fratello maggiore. [1]

Dofana presso Siena.

La prima opera munita della firma di Pietro Lorenzetti e dell'anno in cui fu eseguita, è quella che trovasi nella cappelletta di Sant' Ansano a Dofana, fuori di porta Pispini presso Siena. Rappresenta la Vergine se-

[1] Entrando in chiesa trovasi appesa questa tavola alla porta a sinistra. La figura della Vergine è colossale e la tavola è alta 8 piedi per 5 di larghezza. Nel centro della parte superiore è acuminata ed il fondo è, come di consueto, dorato. La Vergine è seduta sopra un cuscino rosso ricamato in oro in un grande seggiolone di finto marmo. Essa è tutta coperta da un largo manto di colore violaceo, e mentre guarda impassibile chi gli sta dinanzi, sorregge colla destra il Putto che seduto a lei si stringe, mentre essa lo tiene fermo per un piede colla sinistra mano. Il Putto è in parte coperto da un panno rosso violaceo, e poggia la mano sinistra al ginocchio, mentre coll'altra tira a sè il panno che lo copre. Questo motivo è caratteristico della Scuola Senese, e l'abbiamo veduto per la prima volta rappresentato da Duccio e continuato dal Segna, e da altri di quella Scuola. Ma la tecnica esecuzione, il tipo, la modellatura e il disegno, ci sembrano di Pietro Lorenzetti. Così negli angeli (eccettuati quelli ridipinti a olio) è da osservare una espressione piuttosto piacevole, ma coi nasi alquanto larghi e depressi alla fine, quali usava dipingere il nostro artista. Oltre a ciò è da notare che le figure hanno la sagoma alta e svelta di forme, propria di Pietro Lorenzetti, di cui ci sembrano anche le tinte nutrite, di colorito chiaro nelle carni e vigorose nei toni e nelle vesti. Il fondo è tutto dorato, come sono rilevate con oro le parti illuminate delle vesti, e sono lavorati con fini ricami d'oro gli accessorii alterati in parte da nuovo colore. Il pavimento è di tinta rossiccia, ed il seggiolone è lavorato quasi a tarsia, con pietre di varii colori. Di sotto il manto azzurro e lumeggiato in oro scorgesi presso ai piedi della Vergine una parte del vestito rosso pure lumeggiato in oro. I piedi sono coperti da scarpe di forma e con ricami all'orientale come nei precedenti pittori. La forma tutta arcaica di questo dipinto come la tecnica sua esecuzione ce lo fanno credere un lavoro, nel quale Pietro Lorenzetti riproduce il tipo tradizionale della Scuola.

duta in trono, coperto da drappi di vario colore e finamente lavorati.[1] Tiene seduto sur un ginocchio il Putto e ai lati del trono, sul davanti, vedonsi le figure di Sant'Antonio abate e San Niccolò vescovo e dietro al seggio quattro angeli, tutti rivolti alla Madonna, tenendo in mano i primi due il giglio.[2]

Nella finta base del seggio leggesi:

PETRVS · LAVRETII · DE · SENIS · ME ·
PINXIT · A · D · MCCCXXVIIII.

La figura della Vergine non manca di maestà, il suo tipo è giovane e nobile, ed è vestita con eleganza. Ha la testa ovale e spartiti nel mezzo scendono ai lati i suoi ricchi capelli che terminano a trecce legate da nastri rossi, le quali vedonsi riaccomodate con bel garbo attorno al capo. Un fine drappo bianco lavorato a ricami in oro, scendendo dalla testa ai lati, gira sul davanti attorno al seno. Gli occhi rivolti allo spettatore mostrano una dolce espressione, e sono eseguiti alla maniera dei Lorenzetti, oblunghi, cioè, vicini fra loro e depressi. Belle invece sono le sopracciglia; il naso è regolare, quantunque alcun poco schiacciato sul finire. La bocca piuttosto piccola, ma gentile, cogli angoli leggermente arcuati all'ingiù. Il collo ha forma svelta e regolare, e la figura alta e asciutta di forme ha buone proporzioni. Le mani alquanto piccole hanno le dita lunghe e secche, quantunque non manchino nel loro movimento di quella grazia che abbiamo già notata in Simone. Dobbiamo anzi riconoscere che

[1] Sulla spalliera è disteso un panno rosso finamente lavorato a ricami. Siede la Madonna sopra un cuscino verde ricamato, sul quale sta un drappo che copre la parte inferiore del trono.

[2] Il manto azzurro, col risvolto di pelle, copre tutta la persona della Vergine in modo largo e spazioso. Ha una larga orlatura finamente lavorata con oro, ed è fermato al seno da un ricco e grosso fermaglio.

questa è una figura più severa, di forme più naturali, ma meno piacevoli di quelle vedute nelle opere di quel maestro. La Vergine tiene con bel garbo e colla sinistra mano il Putto, e con le dita dell' altra abbassata tocca il piede di lui. Questi, tenendo la mano destra sul ginocchio e posando il piede sulla mano della madre, si gira pronto a guardare, mentre stende la sinistra abbassata e aperta verso Sant' Antonio Abate che gli sta dinanzi a sinistra. Il fanciullo ha forme robuste con viso paffutello e tondeggiante con corti, ma folti e ricciuti capelli.[1] Abbiamo in lui un tipo e forme di bambino, nel quale lo studio del vero s' accompagna al reale che sono i caratteri proprii dei Lorenzetti e della loro Scuola, e determinano la differenza, che si riscontra fra il tutt' insieme del Putto e quello della Madre. Nella sagoma e nella forma delle teste degli angeli dalle forme tarchiate, dalle fronti sporgenti e dalla folta e ricca capigliatura legata con nastri dietro la nuca, noi vediamo un tipo che sta fra quello di Duccio e l' altro di Simone di Martino. E questi del Lorenzetti vestono, come quelli di Duccio, ricchi abiti sacerdotali ed hanno le ali.

I due Santi rappresentati con movimento naturale, con buone proporzioni, energia di carattere e severità d' espressione, sono, come si disse, San Niccolò da un lato e Sant'Antonio Abate dall' altro.[2] Il primo pontificalmente vestito tiene nella mano destra il pastorale e coll' altra al seno è rivolto a guardare la Vergine ed il Putto. Il secondo invece, nel solito suo abito, tiene nella destra il bastone col campanello e nella sinistra un libro.

[1] Veste una lunga tunichetta giallo-chiara, cinta a metà della vita, ornata con frange a risvolto di pelo e ricamata a metà delle braccia.

[2] San Niccolò veste il camice bianco, sopravi il manto violaceo ricamato a fiori con l' orlatura tutta tempestata di perle, ed in capo la mitra.

Del colorito ben poco può dirsi, per avere la pittura perduto non solo le ultime finitezze, ma anco la vigoria delle tinte. [1]

Il disegno è molto accurato, fine e preciso; la condotta è diligente e assai studiata, e l'ornamentazione squisitamente eseguita è adoperata con molta parsimonia e assai più giudiziosamente che dai predecessori. Si può riconoscere da questa tavola che Pietro aveva interamente modificata la esecuzione tecnica Senese, sostituendo all'antica una più semplice e avvicinandosi in ciò, più d'ogni altro della sua Scuola, alla maniera di quella Fiorentina. Non possiamo dire con sicurezza se nel 1329 il Lorenzetti avesse di già visitato Firenze, come siamo disposti a credere. Il Vasari ricorda per la prima volta Pietro Lorenzetti, quand'è occupato a dipingere in Firenze dirimpetto alla porta sinistra di Santo Spirito un tabernacolo,

[1] A cagione dell'umidità la pittura è in alcune parti coperta da una rifioritura biancastra, la mano sinistra della Madonna è danneggiata, alterato il colore azzurro del manto, e leggermente guasta nel capo la figura di Sant'Antonio. La tavola è inoltre spaccata in due parti dall'alto al basso ai lati del gruppo centrale. Le aureole, dorate come le vesti, sono lavorate a finissimi ornati. La Madonna è di grandezza naturale, ma di poco minori le altre figure. La tavola coll'antica cornice è collocata sopra un gradino che serve di base, e rappresenta tre storie, i cui caratteri sono però del secolo XVII. Una è la decollazione d'un Santo, la seconda il battesimo e la terza il martirio d'un altro Santo posto nella caldaia. Essendosi in questi giorni portata la tavola a Siena per essere riparata, fu trovata in sì misero stato ridotta, da rendere necessario il trasporto della pittura sulla tela. Il trasporto riuscì assai bene, e con tal mezzo si è potuto salvare quanto ancora era rimasto della pittura originale. Essendo stata ripulita dalla polvere e dal sudiciume che la copriva, si potè meglio vedere in caratteri gotici del tempo sotto San Nicola scritto il nome del Santo, mentre sotto Sant'Antonio Abate leggesi scritto con caratteri antichi e della stessa forma, ELIAS · PRF (Elia profeta). Sembra dunque che il Santo Elia sia stato cambiato, per volontà forse dei comittenti, in Sant'Antonio Abate, dallo stesso pittore Lorenzetti, mentre il porco che trovasi vicino ai piedi del Santo, la mano con cui tiene il bastone col campanello ed alcuni pentimenti nella forma delle pieghe delle vesti, mostrano la stessa tempera e la stessa tecnica esecuzione.

del quale scrive, che per la morbidezza delle teste e per la dolcezza che in esse si vede, merita d'essere da ogni intendente artefice sommamente lodato. Ma nulla più ci fa conoscere.[1] Nello stesso anno 1329 che è lo stesso in cui fu eseguito il quadro poco fa descritto per la compagnia di Sant' Ansano a Dofana, egli ne fece in Siena un altro per la chiesa del Carmine, rappresentante la Vergine con San Niccolò ed altri Santi.[2]

Siena.

Due tavolette con quattro soggetti, credute parti della predella di questo quadro, trovansi registrate ai n. 56 e 57 nella Galleria dell' Accademia di Siena. Una rappresenta un frate che dorme, al quale apparisce in sogno un angelo con uno scritto in mano e nella parte unita un altro attinge l'acqua dalla fontana e un terzo sta leggendo sulla soglia della sua cella. Nell' altra vedesi Onorio IV che dà il nuovo abito ai frati del Carmine, e nella parte unita n' approva la Regola. L' energia e la vita che vedesi in tutto il dipinto, le figure alte e svelte della persona, sono i caratteri di questi lavori del Lorenzetti.

Il Tizio ricorda nelle sue *Storie Senesi* un altro quadro di questo tempo (1329) nella chiesa degli Umiliati a Siena, del qual dipinto al suo tempo vedevasi la figura di San Benedetto.[3]

Nel 1333 Pietro dipinse una Madonna sopra la porta nuova del Duomo di Siena, la quale fu poi restaurata da

[1] Vasari, vol. II, pag. 27. Il tabernacolo al tempo del Bottari aveva molto sofferto; presentemente più non si vede.

[2] Questa tavola tolta dall' altar maggiore del Carmine fu poi venduta nel 1818, e si disse passata in Inghilterra. Pietro Lorenzetti ebbe per questo lavoro 150 fiorini d' oro; un terzo della somma fu anticipato dal Municipio dietro preghiera dei Carmelitani, i quali dicevansi tanto poveri da non poterla pagare. Vedi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 193-4, e Della Valle, *Lettere Senesi*, op. cit. vol. II, pag. 209.

[3] Tizio in Della Valle, *Lettere Senesi*, vol. II, pag. 208.

Luca Tomè, [1] e nel 1335 fece per lo stesso Duomo la pittura della Tavola di San Savino. [2]

L' affresco tanto lodato dal Vasari come una imitazione della maniera di Giotto rappresenta alcune storie della Vergine dipinte sulla facciata dello Spedale di Siena, insieme col fratello Ambrogio, al quale soltanto dal Ghiberti e dal Vasari fu per errore attribuito. [3] Esso andò distrutto sino dal 1720, dopo che venne tolto il tetto che difendendolo lo copriva. L' Ugurgieri nelle sue *Pompe Senesi* ne ha copiata la seguente iscrizione:

HOC OPVS FECIT PETRVS LAVRENTII
ET AMBROSIVS EIVS FRATER MCCCXXXV

e il Della Valle che ne vide gli avanzi la riporta pure, citando il Pecci scrittore della fine del secolo XVIII. [4]

Dopo questo lavoro racconta il Vasari che Pietro fu chiamato a Monte Oliveto di Chiusuri, dove dipinse una tavola, della quale non descrive il soggetto e che del resto non vedesi più al suo posto, nè si conosce la fine fatta. [5]

Nel 1337 Pietro terminò per la chiesa di San Martino di Siena la tavola citata dal Tizio e veduta dal padre Della Valle. [6] L'anno 1340 fece pure su tavola una pittura per la chiesa di San Francesco di Pistoia, che vuolsi essere quella stessa che ancora si conserva registrata al

[1] Vedi precedentemente, a pag. 145.

[2] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 194. Pietro ricevè per questo lavoro trenta fiorini d' oro, come primo pagamento. E una lira fu data a Cicco, maestro di grammatica, per aver tradotta in volgare la storia di San Savino per fare la detta Tavola.

[3] Vedi Ghiberti, *Comm.* pag. XXV, e Vasari vol. II, pag. 26, *Vita di Pietro Laurati.*

[4] Vedi Della Valle, *Lettere Senesi* op. cit., vol. II, pag. 209.

[5] Vedi Vasari, vol. II, pag. 27.

[6] Vedi Della Valle, *Lettere Senesi*, op. cit. vol. II, pag. 208.

Firenze. n. 11 nella Galleria degli Uffizii a Firenze. Rappresenta con figure in metà circa di grandezza naturale la Vergine seduta in trono col Bambino in braccio e quattro angeli ai lati. Sotto leggesi la seguente iscrizione:

PETRVS · LAURENTII · DE · SENIS · ME.
PINXIT · A · D · MCCCXL.

Questa tavola, quantunque assai alterata dal ridipinto e guasta, rivela ancora la maniera del Lorenzetti. Il Vasari la ricorda, ma l' aver letto nell' iscrizione « Laurati » invece di Laurentii fu causa che egli erroneamente così chiamasse Pietro Lorenzetti, più non rammentando l' iscrizione che pur doveva aver veduta nell' affresco dell' Ospedale di Siena, dove non solo era esatto il nome di lui, ma quello ancora del fratello Ambrogio, cagione questa dell' altro errore d' avere ignorato che i due artisti fossero fratelli. [1]

Una produzione assai più caratteristica ed egualmente autentica è la tavola con la natività della Madonna dipinta per l' altare della « Congrega » del Duomo Siena. di Siena ed ora collocata nella sagrestia. [2] In questo lavoro il Lorenzetti si mostra seguace e continuatore della grande maniera di Duccio, migliorata però da tutti i progressi che l' arte senese aveva fatto da allora in poi. Anche per questo lavoro il nostro Pietro si mostra, dopo Duccio, il pittore più esperto e della Scuola Senese colui che ebbe maggiore ingegno drammatico. Nella tavola centrale si vede Sant' Anna che in una camera giace di fianco e mezza sollevata sul letto, appoggiata sui guan-

[1] Il Vasari (vol. II, pag. 28), oltre al non riportare esattamente quella iscrizione, omette pur l' anno in cui fu fatta la pittura, che è cosa della maggiore importanza, anche per essere stata manomessa l'iscrizione riportata, la qual cosa potrebbe dar luogo a sospettarla alterata.

[2] Questa tavola è ricordata dal ms. di Alfonso Landi e dal Della Valle: vedasi Vasari, vol. II, pag. 26, nota 2.

ciali col gomito destro, abbandonando l' altro braccio attraverso alla persona. Colla testa dolcemente inclinata sta osservando la giovane donna che trovasi a lei dinanzi, la quale, tenendo nella sinistra un ventaglio, poggia l' altra al letto e la guarda con aria sorridente.

Sul davanti della camera stanno sedute sul pavimento due altre fantesche, la prima delle quali, mentre regge colla sinistra la bambina, stende l'altra mano alla tinozza, nella quale la compagna versa da una grossa giara dell'acqua. Nella tavola a destra sono rappresentate nell' interno d'un' altra camera due donne, una delle quali porta un piatto con sopra un'ampolla, volgendosi alla compagna, la quale porta un cesto coperto da un panno bianco. Nella tavola a sinistra vedesi invece in un'altra stanza un giovane colle braccia incrociate al seno farsi innanzi frettolosamente, fissando con aria di compiacenza lo sguardo in San Giovacchino, che sta seduto accanto ad un' altra figura. Il Santo si fa alquanto innanzi col capo per ascoltare il messo, mentre il suo compagno, fermo ed impassibile, incrocia le dita sulle ginocchia, e con occhio scrutatore l' osserva. La figura del giovane e quella di San Giovacchino, vuoi pei movimenti, vuoi pel loro carattere, richiamano alla memoria le figure delle Sibille e dei Profeti dipinte da Michelangelo, quasi due secoli dopo, nella Cappella Sistina. Una delle migliori figure di donna è quella rappresentata col ventaglio in atto di sorridere. La bambina invece è meschinella di forme e nel tutt' insieme suo mostra i caratteri delle figure di Duccio. Essa manda raggi di luce, ha la destra sollevata e con lo sguardo quasi sorridente guarda lo spettatore. [1] Le altre figure, e specialmente quelle di donna, hanno il solito tipo senese. Esse

[1] La parte inferiore della figura è coperta da un panno bianco.

però non mancano di grazia nell'espressione ed hanno gentilezza di forme. Ma, come tutte le donne dipinte da Pietro, anche queste sono alte e svelte della persona, asciutte di forme, ma cogli occhi troppo vicini, il naso alcun poco depresso, piccola la bocca e tumide le labbra, cogli angoli alcun poco in giù arcuati. Il loro mento è rotondo, talvolta troppo pieno, e il collo lungo. Difettose nelle giunture e nelle estremità esprimono con le dita lunghe e soverchiamente magre un falso convenzionalismo. A malgrado di ciò il tutt' insieme della pittura è notevole per un certo fare grandioso e drammatico e per l'azione franca e decisa. Il disegno è netto, fermo e preciso; le vesti, come sempre nei senesi, sono conformi alla foggia del tempo, senza però quel sopraccarico di pieghe e d' ornamentazione notato in Simone e nei seguaci suoi. E benchè vedasi anche qui l' acconciatura del capo nelle donne messa a trecce legate con nastri e con intorno i soliti fini ricami in oro, tuttavia il nostro pittore più degli altri di quella Scuola seppe usarne con giusta misura.

Ci duole che anche questo lavoro non ci offra modo di discorrere del colorito, manchevole affatto in alcune parti e adulterato nel resto da cattive vernici, che lo fanno duro e uggioso. [1] In questa sagrestia trovasi anche una parte della predella, sulla quale è dipinta una Crocifissione coi soliti episodi, ricca di figure e piena d'espressione. Quantunque guasto in alcune parti, questo dipinto rivela il modo di colorire dei Lorenzetti, essendo luminoso nelle carni, vivace e forte nei toni dei panneggiamenti. In questa composizione, che è la parte più importante del dramma doloroso della passione e della

[1] La tavola centrale e quella a destra sono spaccate dall' alto al basso, e nella parte inferiore della prima leggesi : PETRVS · LAVRENTII · DE · SENIS · ME · PINXIT · A · MCCCXLII.

morte di Cristo, il nostro artista, mentre si mostra seguace di Duccio, aggiunge di suo una forma più compiuta e più naturale. Vedonsi in questa stessa sagrestia otto altre tavolette con soggetti tolti dalla leggenda dell' invenzione della Croce, le quali tavolette furono trovate dietro la cassa dell' organo. Sono però lavorate con sì scarsa abilità da non crederle opera dei Lorenzetti, mentre devono essere di qualche scolare ed aiuto suo.[1]

Arezzo.

Una delle tavole più importanti di questo maestro è quella da noi veduta nella Pieve d' Arezzo, formata di più parti e coi pinnacoli, conforme all' usanza dei pittori senesi. Nella tavola centrale sta la Vergine in abito bianco con fini ricami azzurri, e col manto foderato di pellicce. Colla destra stringe il largo suo manto, mentre con la testa si gira dall' altro lato per osservare il bambino seduto sull' altro braccio. Questi, mentre guarda sorridendo la madre, si abbranca colla sinistra al manto di lei e le appoggia la destra sulla spalla.[2] Questo gruppo non manca di grazia, quantunque non iscompagnato da una certa ricercatezza. Nella composizione, nei movimenti del gruppo come nei caratteri e nel modo largo del piegare delle vesti, ci ricorda la maniera adoperata in consimili soggetti dagli scultori della Scuola Pisana.[3] Per la qual cosa non ci parrebbe fuor di luogo affermare, che avesse il Lorenzetti studiato le sculture dei maestri Pisani, i quali, come già si disse, lavorarono anche a

[1] Nell' occasione che per far copia d' una di queste pitture fu calata dal muro la tavola, si trovò dipinta sul rovescio una mezza figura d' angelo con cartello in mano. E come si ritrovò la stessa cosa anco sul rovescio delle altre sette, così si conobbe che tutte queste tavolette erano dipinte dai due lati e formavano un tempo un sol quadro.

[2] Il Putto è coperto d' una tunichetta e d' un manto verdognolo-azzurro-chiaro, listato d' oro.

[3] Il primo di un tal genere di gruppi per noi è quello eseguito da Giovanni Pisano e che vedesi nel Camposanto di Pisa. Vedasi il nostro primo volume, pag. 221.

Siena, ed esercitarono sulla sua Scuola mediante le opere loro una non scarsa influenza. E anche ce lo fanno credere l'aspetto severo dei tipi e le forme scultorie degli altri santi.[1] Nella figura dell'Evangelista Giovanni si scorge un carattere grandioso ed austero, con forme molto risentite e largamente trattate. Il suo atteggiamento è franco e dignitoso; colla destra piegata al seno tiene il manto, e nella sinistra abbassata ha il libro, mentre scruta collo sguardo davanti a sè.[2] La vicina e molto caratteristica figura di San Donato vestito da vescovo tiene nella destra il pastorale e coll'altra mano il manto.[3] Dall'altro lato vedesi San Giovanni Battista con la sua lunga barba e i lunghi capelli ricciuti cadenti a ciocche sulle spalle e sul petto. Col suo aspetto severo e quasi selvaggio, questa figura più di ogni altra ricorda il vecchio tipo senese di Duccio, e lo stesso movimento che compie, piegandosi alcun poco da un lato per indicare la Vergine col pollice della mano destra rovesciata all'insù, dimostra ognor più come i pittori senesi di quel tempo si scostassero assai dal bel modo fiorentino di Giotto. Nella sinistra abbassata tiene il legno della Croce ed anche questa figura rammenta il tipo di quelle degli scultori pisani.[4] San Matteo che viene appresso si presenta grave e severo d'aspetto, tenendo in mano il libro. Indossa la tunica, è in parte coperto dal manto,[5] e con la sua testa grossa dalla fronte larga e dalla folta barba rammenta non solo le figure di-

[1] Vedasi il nostro vol. I, cap. V, Nicola e Giovanni Pisano.

[2] La tunica è di colore verde scuro e violaceo il manto.

[3] Veste un camice con sopra un manto bianco con ombre verdognole finamente ricamato e ricca orlatura, fermato al petto da un fermaglio.

[4] Indossa una pelle, ha il manto verde-scuro, con risvolta scura a tinta calda.

[5] La veste è azzurra ed il manto di colore giallo-chiaro.

pinte da Duccio, ma anche le forme e i caratteri delle sculture pisane. E però si deve tenere, che a rendere meno convenzionale e più vera l'arte dei Senesi, e specialmente la tecnica esecuzione, devono avere contribuito gli artisti della Scuola Fiorentina e più di tutto le opere di Giotto. Nel secondo ordine, sopra la tavola centrale vedesi l' Annunziazione rappresentata in una loggia aperta sul davanti, gli archi della quale sono nel mezzo sostenuti da una colonnetta. La Vergine siede di profilo: con la sinistra tiene un libro semichiuso sulle ginocchia e coll'altra mano cerca di coprirsi col manto, mentre si spinge alquanto innanzi ad osservare l'Angelo che le sta davanti con un ginocchio a terra e la destra alzata, in atto di chi accompagna col gesto il proprio dire. In alto sporge fuor delle nubi una mano, e più sotto havvi la Colomba che si dirige verso la Madonna. Entro un tondo sulla cornice havvi un Santo incoronato e con le ali, e nella cuspide la figura della Madonna che seduta a mani giunte è portata in cielo dai serafini e cherubini che la circondano. In questo dipinto abbiamo il solito soggetto assai prediletto dai Senesi e che è veramente una delle migliori produzioni della loro Scuola, arieggiando con la grazia con cui è condotta, quel perfezionamento che fu più tardi conseguito per opera dell'Angelico. Nelle tavole laterali stanno in varii e ben appropriati movimenti, con tipi e caratteri fra loro diversi, da una parte San Luca con San Vincenzio e dall' altra San Paolo e un altro Santo, e dentro un tondo nel mezzo della cornice la testa di due profeti. Nelle due cuspidi vedonsi Santa Reparata e Santa Caterina. Dall'altra parte trovasi San Giacomo maggiore, San Giacomo minore, San Marcellino e Sant'Agostino, con altre due teste di profeti entro tondi nel mezzo delle cornici, e nelle cuspidi Sant' Agata ed un'altra Santa colla freccia

in mano.[1] Anche in queste figure noi troviamo i soliti tipi senesi, quali vediamo nei lavori dei Lorenzetti. I santi hanno caratteri propri ed individuali, nè mancano di tipo severo nè di posa franca, mentre le sante hanno il fare gentile e le forme svelte proprie della Scuola.[2] Il colorito è chiaro e luminoso, forti e vigorosi i toni dei colori delle vesti, spaziosa la massa dell'ombre e della luce, e nel tutt' insieme si riscontra una certa vivacità di tinte non disgiunta da forza e vigoria di tono. Il disegno è franco, netto e largo il piegare delle vesti. Non si scorge più la vecchia tempera senese secondo la maniera di Duccio e di Simone, ma quella più semplice e nuova che ebbe origine con Giotto. E neppure usa il Lorenzetti del sopraccarico d'ornamenti e dorature usato da altri Senesi, ma appena se ne valse nei limiti del necessario per non recar danno alle parti essenziali della pittura, mostrando in tal modo d'avvicinarsi più d'ogni altro della Senese alla Scuola Fiorentina.[3]

[1] Sotto la tavola centrale con la Madonna ed il Putto leggesi sul fondo dorato la seguente iscrizione: PETRVS · LAVRETII · HANC · PIXIT · DEXTRA · SENIS · La predella è andata perduta.

Il Rumohr (*Forschungen*, vol. II, pag. 107) dubita della originalità della segnatura, dicendoci, che dovrebbe essere stata riportata da quella di prima. Dacchè furono scritte le prime pagine del libro inglese, il quadro fu portato nella Galleria di quella città. In tale occasione la segnatura venne coperta con colore, ma ci fu riferito che più tardi tornò a mettersi allo scoperto. Essendo finito il restauro della chiesa, il quadro fu di nuovo collocato nel mezzo della parete del coro.

[2] Sono mezze figure di grandezza quasi naturale, mentre sono più piccole quelle degli scompartimenti superiori. I fondi come la cornice sono dorati.

[3] La conservazione di questo dipinto può dirsi buona. Il Vasari nel volume II, pag. 28, racconta, che Pietro Lorenzetti fu chiamato l'anno 1355 in Arezzo da messer Guglielmo arciprete e dagli operai della Pieve di Arezzo, che erano Margarito Boschi ed altri; pei quali fece le pitture a fresco, che più non esistono, della tribuna e della nicchia grande dell' altar maggiore, dopo di che gli fu data a fare la tavola dell' altar maggiore coi soggetti, di cui abbiamo discorso. Una nota al Vasari nella stessa pagina osserva, che forse questo doveva essere

Come già abbiamo detto, il Ghiberti non ricorda Pietro Lorenzetti, mentre discorre a lungo del fratello di lui Ambrogio, descrivendo gli affreschi da esso eseguiti in San Francesco a Siena.[1] Alcuni anni sono, parte di questi dipinti furono liberati dalla calce che li ricopriva e posti in due cappelle della chiesa. Fra questi havvi una Crocifissione non citata nè dal Ghiberti nè dal Vasari. Nel mezzo sta il Salvatore confitto in croce. Ha forme robuste e ricche di muscoli e fa un movimento pieno di verità, quale appunto può fare un corpo morto appeso alla croce. La testa è larga e forte, la fronte bassa ed alcun poco depressa, ma muscolosa. Due masse di capelli spartite nel mezzo scendono a riccioli dai lati sulle spalle e sul petto. Gli occhi sono alquanto vicini, le sopracciglia lunghe, il naso stretto e da un lato alcun poco depresso sul finire, la bocca disegnata a linee quasi parallele cogli angoli alquanto piegati in giù, e il mento coperto da folta barba. Buona è l'intelligenza del nudo, delle forme, delle giunture e delle estremità. Alla scarsa nobiltà delle forme e dignità dell'espressione il pittore ha supplito col farle vigorose e col realismo intelligente dell'anatomia, nel quale non è per certo vinto da alcuno del suo tempo. Dieci angeli volando si dirigono, in varii atteggiamenti, ma pieni di vivo dolore, verso il Salvatore morto. Taluno d'essi si strappa la veste, altri sono a

Siena.

accaduto nel 1345, nel quale anno fu appunto arciprete della Pieve di Arezzo un Guglielmo, ma in una nota a pag. 475 del vol. I della nuova edizione del Sansoni si trova un'aggiunta, la quale dice che « questa tavola fu allogata pel prezzo di 160 lire pisane a Pietro Lorenzetti ai 17 aprile del 1320 da Guido Tarlati vescovo d'Arezzo, con istrumento rogato da Astaldo di Baldinuccio notaio aretino. Da questo risulterebbe, o che gli affreschi e la tavola sarebbero stati fatti in due diversi momenti, o che non fosse altrimenti vera la chiamata del Lorenzetti nel 1345. »

[1] Questi affreschi erano nel Capitolo del convento, ora ridotto a refettorio del Seminario Vescovile.

braccia distese o colle mani incrociate in atto di gridar forte pel dolore. Questi angeli confrontati con quelli di Giotto, se non riescono inferiori per la vivezza dell'azione e per la forza dell'espressione, son tali pel tipo e per le forme.

Al piede della croce sta San Giovanni Evangelista che a capo piegato guarda verso terra. Ha le braccia abbassate e le mani unite, mostrando interamente i caratteri della Scuola Senese e la particolare maniera dei fratelli Lorenzetti.[1] Gli è compagna la Madonna, la quale, appoggiando le braccia sulle spalle delle Marie e protendendo il capo, fissa lo sguardo convulso e la faccia contratta dal dolore nel morto figliuolo. Due delle Marie piene di mestizia la reggono, fissandola con espressione addolorata.[2] Dietro a queste trovasi la terza, la quale coi lunghi capelli disciolti lungo le spalle osserva piena di passione il morto Redentore.

È un gruppo pieno di forza drammatica e composto in modo da richiamare alla mente le sculture di Niccola e Giovanni Pisano, e quella viva, vigorosa e appassionata espressione che così spesso si riscontra nei lavori di Donatello, del Signorelli e di Michelangiolo. Dall' altro lato della croce sta forse la figura del centurione convertito, il quale con la destra piegata sul petto e col bastone del comando nell' altra mano guarda a capo levato il crocifisso.[3] Vicino a lui un giovane, forse

[1] La testa, di tipo non piacevole, è larga e muscolosa, la fronte bassa e alquanto depressa verso il cranio, i capelli tagliati corti sulla fronte scendono lunghi e copiosi ai lati. I muscoli sono pel dolore contratti, le sopracciglia corrugate, gli occhi semichiusi e terminano con le palpebre quasi riunite alle sopracciglia. La bocca aperta e contratta lascia vedere i denti; il mento è piccolo e larghe le guance, ma tutto è trattato con volgare realismo.

[2] La prima vedesi pel dorso sul davanti che regge colla destra la Madonna, l' altra è quasi di fronte.

[3] Il movimento del braccio piegato sul petto è assai ricercato, e

il convertito Longino, è come l'altro intento a guardare il Redentore. Tiene il braccio piegato e l'altro in atto d'appoggiarlo sull'impugnatura della spada.[1] È fra le migliori figure del gruppo, delle quali una terza è rivolta a sinistra a guardare tre sacerdoti in conversazione tra loro. Essi hanno tipi e caratteri che ricordano i tipi e i caratteri di Duccio, quali vediamo modificati nei lavori dei Lorenzetti. Mal ridotto com'è ora questo affresco, non ci può dare certamente idea esatta di quello che poteva essere, quando in origine la composizione era compiuta, e questa conservava la freschezza del colorito.[2]

Nel refettorio, un tempo capitolo, è rimasto l'affresco del Salvatore rappresentato diritto in piedi, che con la sinistra raccoglie sul fianco il largo mantello, mentre colla destra abbassata tiene l'asta della bandiera. Dietro a lui par di vedere i resti della tomba.[3] Questa figura, benchè danneggiata, ha tutti i caratteri particolari a quelle dei Lorenzetti e a noi sembra lavorata da Pietro. Oltre il Redentore, havvi dentro una formella la mezza figura d'un profeta, dai cui avanzi può ancora vedersi che il colorito era chiaro nelle tinte luminose e morbido, rimanendo bastevole esemplare della bravura e diligenza, con le quali furono questi affreschi

manca di quella naturalezza che si riscontra in Giotto e seguaci. Indossa la tunica con sopra il manto; e porta attorno al capo un drappo all'uso orientale.

[1] Questi come il centurione ha l'aureola di forma poligona, mentre i Santi l'hanno rotonda. L'ultima figura ha un abito aderente alla persona, con sopra il manto e un morione in capo.

[2] Tutta la parte inferiore dell'affresco manca, come in gran parte manca il colore agli abiti e in sua vece scorgesi il disegno tracciato sopra un intonaco molto liscio e levigato. Le figure sono di grandezza naturale. Degli altri due affreschi portati in questa chiesa parleremo discorrendo delle opere del fratello Ambrogio.

[3] È di grandezza naturale, e forse formava parte della resurrezione di Cristo.

condotti.[1] Noi crediamo quindi che oltre Ambrogio abbia qui dipinto o solo o in compagnia del fratello, anche Pietro Lorenzetti.

Stabiliti i caratteri che distinguono i pittori Senesi dai Fiorentini, e la maniera propria dei Lorenzetti, diversa da quella di Giotto e dei suoi scolari, noi crediamo sempre che gli affreschi nel braccio sinistro della crociera nella chiesa inferiore di San Franceso in Assisi, colle storie della passione di Cristo e la grande Crocifissione, dal Vasari attribuita al Cavallini, siano opera del Lorenzetti;[2] come crediamo che siano anche le altre pitture nella parte inferiore e le mezze figure di Santi che trovansi nella vicina parete, e, benchè il Vasari l' attribuisca a Giotto, anche l' affresco nella parete di contro rappresentante San Francesco che riceve le stimmate, e la mezza figura di lui nella profondità del muro della porta che mette al chiostro superiore.[3]

Assisi.

[1] Molti anni sono abbiamo veduto nella casa del signor Corvisieri in Roma un pezzo d' affresco con una mezza figura allegorica, ed un Santo Vescovo col pastorale nella sinistra e in atto di benedire colla destra. Proviene il dipinto da Siena ed ha tutti i caratteri d'una pittura dei Lorenzetti, come infatti affermavasi che avesse fatto parte dei dipinti da essi eseguiti nel Capitolo di San Francesco, ora refettorio del seminario.

Roma.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 83-84.

[3] Partendo da destra vedesi San Francesco che riceve le stimmate, e dentro un tondo nella profondità dell' arco della porta la mezza figura di lui, che, con la destra sollevata e la croce nell'altra mano, mostra le stimmate ricevute. Passata la porta vedesi la figura di Giuda appiccato ad un legno. Nell' ordine secondo, la cattura di Nostro Signore, Cristo che lava i piedi agli Apostoli, l'ultima cena e finalmente l'entrata trionfale in Gerusalemme. Dall'altro lato nella curva della vôlta, Cristo battuto alla colonna è avviato al Calvario. Il rimanente della parete è tutto occupato dalla grande Crocifissione, in basso della quale vedesi San Francesco, la Madonna col Putto e un altro Santo. Più in basso, nel mezzo, un' altra piccola figura di Cristo in croce con uno stemma per parte quasi del tutto cancellati, e alla destra di chi guarda, il busto di un uomo. Nella parete del grande arco che mette alla cappella, abbiamo nella parte superiore Cristo al limbo e la re-

Sarà sufficiente rammentare, che dal modo stesso con cui sono disposte le storie della Passione di Cristo, le quali finiscono colla grande Crocifissione che abbraccia una intera parete, si riconosce che anche tal modo è un carattere della Scuola Senese, la quale si mostra seguace pure in questo della vecchia maniera dei pittori precedenti, che usavano dipingere in proporzioni colossali la rappresentazione di Cristo crocifisso con attorno in piccoli riquadri le parti meno importanti della Passione, come abbiamo veduto nella stessa composizione di Duccio e del Berna.[1] Seguendo il qual metodo si spiega, come ai Senesi occorresse pel soggetto della Crocifissione uno spazio assai più largo che non per le altre composizioni non arricchite di tutti gli episodi che all' azione principale si connettono. Questo metodo, che aumentava di molto il numero delle figure, non fu seguito da Giotto nè da Cimabue, come dimostrano le Crocifissioni rispettivamente dipinte nell'altra crociera della chiesa inferiore e nella chiesa di sopra. Ma il tipo senese, non solo si riscontra nella Crocifissione, ma ancora nelle altre composizioni. E non solo troviamo il modo senese nei tipi, nei caratteri, nei loro movimenti delle figure e nel modo di raggrupparle; ma lo vediamo ancora nel colorito, nella tecnica condotta, nella foggia del vestire, nel modo di far le pieghe e persino nelle finte cornici con gli ornati.[2]

surrezione sua, più in giù la Deposizione dalla croce e finalmente, entro riquadri e fra gli ornati, le mezze figure di un Santo Vescovo e di tre Sante. Dall'altro lato la Collocazione di Nostro Signore nella tomba. Le figure nelle storie della Passione sono grandi al vero, mentre è colossale quella di Cristo. Vedasi per lo stato di conservazione, come per altre notizie, quanto si disse nel nostro primo volume nella vita di Pietro Cavallini, a pag. 115 e seguenti, nella vita di Giotto, a pag. 404 e nell' Appendice a pag. 595.

[1] Vedasi il capitolo V, nel nostro vol. I.

[2] Tutte queste storie sono dipinte dentro riquadri, contornati da

L'impressione che ad ogni modo si riceve guardando questi dipinti, si è quella d'aver a fare con un pittore o pittori della Scuola Senese, seguaci bensì di Duccio, di Ugolino e di Simone, ma di forte e potente ingegno, com' erano infatti Pietro e il fratello di lui Ambrogio. Una riprova l'abbiamo anche nel comparare questi affreschi con quelli eseguiti da Simone nella cappella del cardinale Gentili, nella stessa chiesa, nei quali si riscontra l'istessa impronta ed i caratteri della Scuola Senese, mentre, comparandoli cogli affreschi di Giotto eseguiti nel centro e nell'altro braccio della crociera, si deve riconoscere che quelli non appartengono alla Scuola Fiorentina.

Nel primo di questi soggetti, rappresentante l'entrata di Cristo a Gerusalemme, abbiamo una composizione che può dirsi la continuazione di quella di Duccio, resa però coi caratteri affatto propri dei Lorenzetti. Il Redentore, in atto di benedire, trovasi nel mezzo a cavallo della giumenta, davanti a cui vedonsi dei ragazzi, uno dei quali ha disteso sotto ai piedi della bestia un drappo, mentre una gran moltitudine esce dalla porta della città per incontrare Cristo. Dietro a lui vengono a due a due gli apostoli, mentre alcuni ragazzi salgono sugli alberi d'ulivo per tagliarne i rami. Da un lato la città di Gerusalemme e dall'altro una piccola eminenza non spoglia d'alberi, che staccano sull'azzurro del cielo. L'ultima cena è dipinta in un interno di forma esagona, aperto sul davanti, il tetto del quale è sostenuto da colonnette sormontate da archi trilobati, sopra i cui capitelli son alcuni geni coi cor-

ricca ornamentazione a fogliame, aventi negli angoli come nel mezzo e tra forme mistilinee i busti dei Profeti e degli Apostoli. In piccoli medaglioni sonvi angeli insieme con figure allegoriche dell'Apocalisse. Nella parte accessoria si riscontra, come si notò, la maniera senese e non la fiorentina; e nei tipi delle figure vedesi bensì che derivano da Duccio e suoi predecessori, ma non da Cimabue.

nucopia e sul cornicione dei fogliami. Nel mezzo e di contro siede a tavola Cristo fra gli apostoli. Questa composizione, pel modo con cui è concepita, per le sue figure e perfino pel carattere della fabbrica, è tutta senese. Così il Redentore che stende il braccio destro, sul quale poggia la testa l'apostolo Giovanni, per dare il boccone a Giuda, è tutto conforme al modo realistico e poco naturale che è nelle tradizioni della Scuola; come anche lo dimostrano i tipi, i caratteri e i movimenti degli altri apostoli, ma segnatamente le forme veramente volgari della figura di Giuda. Dietro, da un lato, due servi conversano fra loro. Nella cucina trovansi da una parte altri due servi, il primo dei quali di prospetto è curvato a pulire con un canovaccio il piatto che tiene nell'altra mano, volgendosi pronto colla testa, per ascoltare quello che dietro di lui dice il compagno. Questi è pure alquanto inchinato, e col braccio levato è in atto di parlargli. Queste figure piene di vita fanno insieme un bel gruppo. Sul davanti un cane sta leccando un piatto, mentre a sinistra un gatto lo guarda. Sotto il camino col fuoco acceso sta una caldaja, e oltre il fabbricato si scorge l'azzurro del cielo con la luna e le stelle. Anche in questa scena si riscontra quel certo ossequio alla natura che, in confronto della Fiorentina, aveva la Scuola Senese. La lavanda dei piedi ha luogo in una sala aperta sul davanti, la cui vôlta è sostenuta da una colonnetta sormontata da archi. Il pittore, con savio accorgimento, chiuse con un parapetto uno dei finti archi allo scopo d'adattare la composizione alla forma dello spazio del sottostante arco, che dalla porta della chiesa mette al chiostro. Da un lato si presenta primo di tutti di profilo e seduto San Pietro, dinanzi al quale sta inginocchiato Cristo, il quale posando la sinistra su una di lui gamba, solleva la destra, in atto di parlargli. Da un lato

havvi la tinozza del bagno, e tutt'intorno alla sala, seduti in diverso atteggiamento, stanno gli altri apostoli, dei quali alcuno in atto di levarsi i calzari. Tra essi sono notevoli per la prontezza dei movimenti i tre che vedonsi pel dorso, il primo dei quali appoggiato col gomito al finto parapetto e voltandosi alquanto sulla sinistra è in atto d'osservare il movimento di San Pietro. È questa una delle migliori composizioni, nella quale il pittore meglio si accosta alle semplici e severe leggi della Scuola Fiorentina, poichè noi crediamo che a migliorare l'arte dei Lorenzetti contribuirono le pitture di Giotto che essi videro a tutto loro agio in Assisi. Nella rappresentazione della cattura di Cristo prevale la tradizione senese così nel concetto come nella forma, poichè alla figura di Cristo dai gravi e severi lineamenti furono date proporzioni maggiori che non alle altre. Un esempio lo troviamo anche tra le pitture di Cimabue nella chiesa superiore d'Assisi. Nel dipinto del Lorenzetti, Cristo è rappresentato diritto in piedi nel mezzo e rivolto a Giuda, mentre questi lo tocca colla destra sulla spalla. Da un lato uno dei guerrieri conduce la turba e accenna Cristo al compagno, intorno al quale vedonsi gli altri muniti di armi o di fiaccole, mentre i più vicini stanno per afferrarlo. Da una parte scorgesi la città e dall'altra, in lontananza, gli apostoli, che fuggono dietro alla montagna, l'ultimo de' quali si volta a riguardare l'abbandonato Redentore. Tra le montagne vedesi qualche albero che stacca sull'azzurro del cielo stellato.

Nella Flagellazione il tipo della composizione è anche tutto senese. In una loggia aperta sul davanti e sostenuta negli archi da colonnette e figure di animali, che reggono alla lor volta un piedistallo sopravi Amorini che suonano, vedesi nel mezzo Cristo legato pei

polsi alla colonna. Esso ha espressione volgare e forme realistiche rese secondo la tradizione della Scuola. Con gli staffili in mano, due manigoldi veduti l'uno pel dorso e l'altro di profilo, lo percuotono con forza ed energia. Dei due è meglio eseguito quello che, con una mano sulla spalla di Cristo, è coll'altra distesa in atto di batterlo. Di contro, è seduto in trono da un lato il giudice fra due guerrieri, uno dei quali in ricca armatura e colla mazza in mano guarda Cristo in atto minaccioso. Tutto il lavoro ha talmente l'impronta della Scuola Senese, che quest'ultima figura di guerriero ha, come negli affreschi dipinti da Simone nella stessa chiesa, le forme e il carattere che rammentano l'arte antica e quali nel secolo successivo vedremo riprodursi nella scultura.[1] Nel fondo, da un lato, alcune persone sedute ed altre in piedi, assistono impassibili alla flagellazione. Da una finestra del fabbricato, che da un fianco si erge più alto, vedonsi due figurine, l'una delle quali tiene per la corda una scimmia che sta sul cornicione del primo edifizio. Ogni cosa stacca sull'azzurro del cielo.

Nella gita al Calvario si riscontra lo stesso carattere delle pitture dei Lorenzetti. Il tipo del Cristo è energico, ma volgare così nell'espressione come nella forma. Regge a stento sulla spalla la croce, mentre cammina ed è preceduto da una guardia che tiene il capo della corda, alla quale sono, con le braccia dietro la schiena, legati i due ladroni che quasi ignudi camminano innanzi, e che nelle forme come nei movimenti e nella ricerca del nudo mostrano i consueti caratteri della Scuola Senese. Davanti ad essi una guardia a cavallo si volta rapida, stendendo con veemenza minacciosa il braccio armato di spada, ordinando alle guardie, con movimento pieno

[1] Esempio sono le statue della loggia detta ora dei Mercanti a Siena.

di vita, d'allontanare la Madre che accompagnata dalle Marie e da San Giovanni segue da vicino il figliuolo. Chiudono la scena alcuni guerrieri a piedi ed a cavallo. I caratteri, i tipi, i movimenti delle figure di questo dipinto appartengono alla maniera dei Lorenzetti, specie nel modo di camminare, allungando esse di soverchio le gambe, e stendendole in modo esagerato e convulso.

Una forte passione, ma sempre espressa in modo realistico, si scorge nelle Marie, una delle quali in atto di gridare si strappa i capelli. Le forme e le espressioni delle figure sono quelle stesse che abbiamo notate nelle opere già descritte di Pietro, e che vedremo riprodotte nei lavori del fratello di lui Ambrogio. Il fondo è quasi tutto formato dalle fabbriche della città circondata da mura e da torri, con la montagna da un lato e un albero che distaccano sull'azzurro del cielo, che occupa tutta la rimanente parete.

La Crocifissione ha un numero così grande di figure, da rendere assai difficile il contarle tutte. Esse sfuggono all'occhio, come avviene quando si guarda da lunge una moltitudine in moto. Il soggetto però è pensato e condotto, come si disse, alla maniera senese, la quale ha acquistato col Lorenzetti una forma più compiuta, più ricca, più vera e più appassionata. La colossale figura di Cristo morto in croce è la continuazione della forma tipica creata da Duccio. Gli angeli che a sette per parte stanno attorno alla croce, sono essi pure una imitazione delle forme, del tipo e dell' espressione veemente di Duccio, ma hanno insieme coi moti rapidi ed energici il tipo, i lineamenti, il carattere, l'espressione e la passione che vedonsi nei lavori dei Lorenzetti, e segnatamente in quelli di Pietro. I due ladroni variano invece da quelli dipinti da Duccio, che abbiamo visto riprodotti a San Gimignano dal Berna. Essendo questi d' As-

sisi tenuti in croce con le braccia rovesciate, è da credere che il loro autore abbia voluto far mostra di cognizioni anatomiche. Considerandoli infatti da un tale punto di vista si deve ammettere che essi sono assai commendevoli, e mostrano lo studio del vero e la ricerca del reale che sono le particolari qualità dei Lorenzetti. Il buon ladrone, rivolto quasi di fianco al Salvatore, ha la testa abbassata come corpo morto, senza patire contorsioni che diano segno di morte violenta. Le sue fattezze sono regolari, la sua capigliatura è composta e l'espressione è anche più quieta e tranquilla di quella del Salvatore, nella qual cosa non ci sembra che meriti lode il pittore, poichè la quiete ed il riposo convengono assai più alla figura di Cristo che non a quella del ladrone anche ch' esso sia il convertito. Il quale, fa invece bel contrasto col cattivo, che quasi di fronte volta la testa dalla parte opposta a Cristo, mentre in tutte le membra mostra le convulsioni dell'agonia ed un soldato a cavallo gli fracassa con una mazza ferrata le gambe. L'espressione sua è di chi soffre, e bisogna convenire che questi nudi rivelano un progresso nello studio del vero e quantunque in modo assai realistico pure intendono significare una forte passione. Che se nel pittore non si riscontrano tutte le grandi qualità di Giotto, gli è certo tuttavia ch' esso mostra una vera superiorità sugli altri seguaci.

Un esempio che ricorda ricchezza di forme non disgiunta dallo studio anatomico, l'abbiamo trovato nel Cristo in croce già ricordato a San Francesco in Siena come lavoro del Lorenzetti.

Tra gli episodi degni certamente di encomio va noverato il gruppo della Vergine svenuta, il quale sia per la robustezza del pensiero voluto significare, sia per la forza drammatica dell' azione, è notevole come

quello di Siena. La Vergine cade all' indietro come corpo morto, pur sempre tenendo gli occhi sul figliuolo. Una delle Marie le regge con la destra il capo, mentre vinta dal dolore grida fissando essa pure lo sguardo nel morto Redentore. L' altra sostiene sul davanti pel dorso la Vergine, [1] mentre la terza, coi capelli discriminati e cadenti a lunghe trecce lungo le spalle, sta colle mani giunte e addolorata fissandola nell' atto di svenire. Presso a questa, pieno di mestizia e quasi piangente, trovasi l' Evangelista Giovanni che mestamente guarda le Marie. [2] Dall'altro lato dietro a queste vedonsi altre figure di donna, delle quali sono notevoli le due più giovani pel loro tranquillo contegno ed i buoni lineamenti. Viene subito una figura di vecchia dalle forme asciutte e rugose, ma rilevate e ricche di muscoli, col mento e il labbro sporgente e il capo avvolto in un drappo, la quale si spinge innanzi e con cipiglio irato fissa intensamente il Cristo morto. Una seconda, di forme piuttosto volgari, guarda, sbarrando gli occhi, da quello stesso lato, mentre un' ultima, quasi di fronte e in sembiante addolorato, guarda la Madonna. Sul davanti, riccamente vestito alla foggia Senese, è ritratto a cavallo e di profilo, il buon centurione coll' aureola attorno al capo: vuolsi in questi rappresentato il Duca d'Atene. [3] Il gruppo della Vergine colle Marie è una scena piena di espressione drammatica e di tanta verità, forse quanta se ne trova in Giotto stesso. Composto con molta maestria, hanno però le figure i soliti tipi e caratteri, e le consuete forme della Scuola Senese, quali appunto vediamo nei Lorenzetti, e non già le più no-

[1] Di questa non rimane che il braccio e parte della figura.
[2] Manca pure a questa la parte inferiore della figura.
[3] Per questa figura vedasi la nota a pag. 176 del vol. I, dove si parla di Pietro Cavallini.

bili ed eleganti della Scuola di Giotto. Nella folla che assiste, trovasi collocato alla destra del Salvatore Longino a cavallo. Veste l'armatura, ha il capo scoperto, i capelli tagliati sulla fronte gli scendono lunghi ai lati terminando riuniti sulle spalle. Con le braccia incrociate al seno e con l' asta della lancia sopra una spalla, sta con la testa levata e circondata d' aureola a guardare in atto di pentimento il morto Redentore. Dal lato opposto, sul davanti del quadro, vedesi molta gente con soldati a cavallo, veduti pel dorso e di scorcio. Tra essi quello più innanzi stendendo prontamente il braccio si volge al compagno avvolto come lui in lunga veste e dal quale è tirato pel mantello. Chiude la scena tutta intorno alle croci una moltitudine di soldati e di uomini, fra i quali vedesi nel fondo presso la croce una figura col capo coperto da un panno bianco, che tenendo nella destra un grosso bastone si volge con aria beffarda ad alcuni guerrieri che gli stanno vicini. Altre invece sono figure pensose, altre guardano Cristo e i crocifissi ladroni, mentre alcune ragionano tra loro o si muovono in direzione opposta. [1] Abbiamo di preferenza voluto descrivere nel testo piuttosto che in nota questo soggetto, perchè si svolge con esso il più importante tema rappresentato dal Lorenzetti, e meglio rivela il valore di lui. Qui come nella già ricordata predella con lo stesso soggetto e la quale trovasi ora nella sagrestia del Duomo di Siena, egli si mostra un pittore di molta forza drammatica, e maggiore certo di ogni altro pittore della Scuola. Nella terza parete sono dipinte altre quattro storie che rappresentano i fatti successivi alla morte di Cristo. Uno

[1] È cosa veramente da deplorare che di questo grande ed importante affresco manchi sul davanti la parte di mezzo, dove certamente erano rappresentati i soldati a giuocare ai dadi le vesti del Redentore. Anche le figure all' intorno sono in parte mutilate, come manca al Cristo la parte inferiore delle gambe, tranne i piedi.

d'essi figura la Deposizione dalla croce: e quantunque nella composizione segua il pittore il vecchio modello, e la scena sia rappresentata con forza drammatica propria del Lorenzetti, dobbiamo tuttavia notare, come nel tipo, nelle forme, nel carattere e nella espressione del Cristo morto, si riscontri un vero miglioramento ed uno studio più esatto del nudo, delle giunture e delle estremità. Così la naturalezza, con la quale gravita il corpo, staccato per metà dalla croce, giunge assai da vicino alla verità, come sono regolari e giovanili i lineamenti, i quali, se ancora non arrivano alla nobiltà di quelli di Giotto, mostrano pur sempre d'essere superiori a tutti che nelle figure di Cristo, vuoi nella Crocifissione, vuoi nelle altre storie, si riscontrano, quantunque si mantenga in tutte l' alta statura della persona, le forme asciutte e magre, gli attacchi ossuti e rilevati, e quella certa sproporzione nell' insieme delle parti fra loro, che già si è osservata. E ricercando la ragione d' un tal mutamento noi crediamo che possa trovarsi negli esempi e nello studio potuto fare dal Lorenzetti dei lavori di Giotto avuti a suo agio sott' occhio durante il lavoro.

Questa benefica influenza si scorge a parer nostro anche nell' altro soggetto della Deposizione, la quale è una composizione[1] che se non giunge per l'eleganza e

[1] Nel mezzo del dipinto torreggia la croce, alla quale è appoggiata una scala, da cui scende un discepolo reggendo forte con le braccia la parte superiore del corpo di Cristo. La Madonna curva, tutta addolorata e piangente, appoggia dolcemente la sua testa a quella del figlio piegata da un lato e cadente innanzi coi folti e ricchi capelli e da essa tenuta affettuosamente nelle mani. Una delle Marie, alquanto curva essa pure e coi capelli disciolti, tiene fra mano il braccio sinistro del morto Redentore che pende inerte sul fianco e sul quale essa imprime un bacio. La seconda d' età più matura, con la fronte corrugata dal dolore, sta dietro la Vergine colle braccia levate ed è in atto di spingersi innanzi per meglio vedere il Cristo morto. Un secondo discepolo, curvo e mesto, appoggia la testa al corpo del Maestro, mentre colle braccia lo regge per le gambe. Un terzo, incurvato della persona, s' affatica a cavare colla

nobiltà dei caratteri, la buona distribuzione e l'espressione delle figure, alla bellezza di quella dipinta da Giotto in Padova nella Cappella degli Scrovegni, manifesta però un'azione talmente energica, da lasciare ben addietro i seguaci di lui. [1]

Anche le pitture dei Lorenzetti come prima le sculture di Niccola e di Giovanni Pisani, e più tardi di Donatello, di Iacopo della Quercia, ed anche le pitture del Signorelli e dello stesso Michelangelo, si distinguono piuttosto per la forza drammatica d' un' azione reale che per altre qualità. Nelle due composizioni rappresentanti la resurrezione di Cristo e la sua discesa al limbo ricompariscono i puri caratteri della Scuola Senese, quasi il

tanaglia il lungo chiodo che in parte fissa ancora alla croce i piedi del Redentore. La terza Maria, la Maddalena, vedesi in ginocchio baciare uno dei piedi del Salvatore. Questa composizione appartiene per intero alla Scuola Senese, quale l'abbiamo veduta rappresentata dai pittori dei secoli precedenti, e di cui non mancano esempi nelle storie dipinte nella navata principale della chiesa d'Assisi, delle quali tratta il capo V del vol. I.

Questa pittura manca in alcuni luoghi del colore e vi supplisce la preparazione del disegno e della massa delle ombre tracciate con tinta neutra.

[1] Sul davanti è collocata nel mezzo la tomba rappresentata da un sarcofago di pietra con riquadri colorati a musaico. Alla sinistra vedesi di profilo uno dei discepoli che tiene colle mani il lenzuolo, su cui è distesa la salma del Maestro, mentre l'altra parte è sorretta, dai piedi, da un compagno che s' incurva alquanto sotto lo sforzo di deporlo nel sepolcro. Il terzo, sul davanti, lo sostiene a metà, e tutti spiano collo sguardo, più o meno appassionato la Madre, la quale oppressa dal dolore sta curvata abbracciando il figlio nell'atto d'imprimergli l'ultimo bacio, mentre essi lo vanno collocando nel sepolcro. Dietro alla Vergine, e alquanto chinata innanzi, trovasi la più attempata delle Marie che pel dolore si dilacera le carni del viso, mentre pur fissa lo sguardo in Cristo, al cui cadavere volge l'occhio addolorato l'altra Maria con le braccia levate, le mani giunte e i capelli disciolti e cadenti lungo la persona. La terza, presso ai piedi del Cristo, collocata fra due discepoli, ha pel dolore contratti i lineamenti del viso, dal quale allontana i lunghi capelli, mentre piange il morto Redentore. Dalle vesti è caduto in molte parti il colore ponendo così allo scoperto la tinta, colla quale sono indicati i contorni e le ombre.

pittore si fosse pentito dell'imitazione dei migliori esemplari della Scuola rivale, o temesse di perdere la sua originalità e mantenendola cercasse piuttosto di competere in altra maniera, rappresentando forti passioni e giovandosi d' una fedeltà maggiore alla natura e d' una maggiore vivezza di colorito. [1]

In questa stessa parete e in basso della Deposizione sonvi in riquadri fra gli ornati le mezze figure di quattro Santi, i cui tipi e caratteri vanno posti tra i migliori rappresentati dai Lorenzetti. Tra esse la figura di Santa Caterina mostra il carattere vero e tipico di Pietro Lorenzetti e riscontriamo nei lineamenti di lei, nelle forme e nell'acconciature del capo, una particolare rassomiglianza colla Madonna della tavola dipinta da Pietro Lorenzetti nell' oratorio di Sant' Ansano a Dofona presso Siena.

Sotto il grande affresco della Crocifissione e su fondo dorato, vedesi la Vergine col Putto in braccio ravvolta in un grande manto azzurro, con risvolte verdi. Tiene seduto sul braccio sinistro il fanciullo, verso il quale è rivolta col capo dolcemente inclinato, mentre col pollice dell' altra mano gli accenna San Francesco che

[1] La Resurrezione non solo è concepita alla maniera senese di Duccio, ma eseguita col dare alle figure anche le stesse forme e i caratteri. Col piede destro sulla tomba e con l' asta della bandiera nella mano destra vedesi Cristo, coperto in parte dal manto raccolto con la sinistra, in atto di levarsi dalla tomba. Superiormente stanno a braccia conserte cinque angeli per parte in atto di volare. Dietro al sepolcro posa il suo coperchio, mentre attorno stanno distese le guardie, e in vari atteggiamenti addormentate per terra. La discesa al Limbo è anche una riproduzione di quella dipinta da Duccio. Il Salvatore muovendo rigido porge la mano a Adamo e presso a lui vedesi atterrato il diavolo, raffigurato in un mostro alato. Sotto l' arco, poggiando Adamo un piede a terra cerca di alzarsi, e dietro lui vedonsi le altre figure. Nel fondo un monte dirupato e più da presso torno torno le mura, con una piccola porta da un lato. Anche in questo, come nei precedenti dipinti, vedesi la tinta della preparazione, dove manca il colore.

sta a destra.[1] Il fanciullo di profilo e col capo sollevato osserva la madre e con la destra alzata e l' altra mano appoggiata alla gamba, è in atto di chi attende risposta. Questo gruppo è anche caratteristico per la Scuola Senese, e mostra quell' ispirazione artistica e quel modo stesso di pensare ed eseguire l' azione che già abbiamo osservato nel gruppo eguale della pittura dal Lorenzetti eseguita in Arezzo.[2] Alla sinistra trovasi una giovane figura di Santo intento a guardare la Vergine, che con la destra alzata è in atto di chi parla, mentre tiene un libro chiuso nell'altra mano.[3] Dall' altro lato San Francesco con un braccio piegato mostra le Stimmate e guarda il bambino. Il carattere di questa figura è il meglio di tutte quante furono dipinte per rappresentare San Francesco, da artisti della Scuola Senese, mentre nella figura dell' altro Santo si rivedono il tipo e le forme asciutte e magre che ricordano i Santi dipinti da Duccio, ma eseguiti alla maniera dei Lorenzetti, con la solita capigliatura cioè tagliata sulla fronte e scendente a riccioli dalle parti, con la bocca semiaperta e le estremità così magre, da apparire quasi scarne e difettose.[4] Più in basso è rappresentato di nuovo, ma in più piccole proporzioni, Cristo crocifisso, ma come una esatta riproduzione quasi di quello colossale dipinto nel grande affresco della Crocifissione già esaminata, il quale

[1] È questo un movimento tutto caratteristico della Scuola Senese, come già abbiamo notato dove si tenne parola del San Giovanni Battista dipinto da Pietro Lorenzetti ad Arezzo.

[2] Il Putto indossa una tunichetta alla foggia senese, alla quale è sovrapposto un manto, cui nella metà inferiore la preparazione tien luogo del colore che manca.

[3] Il colore della veste azzurra è quasi interamente scomparso, ed ha sofferto anche il colore rossiccio del manto.

[4] Il fondo e le aureole dorate hanno sofferto per nuova doratura. Le figure non sono dipinte oltre la metà della persona, e sono quasi di grandezza naturale.

ci conferma sempre più nell' opinione che rappresenta piuttosto il tipo e le forme rappresentate da Duccio anzichè quelle rappresentate da Giotto. Da una parte e dall' altra havvi uno stemma gentilizio, e a sinistra vedesi di profilo, a mani giunte, una figura vestita alla foggia del tempo e col berretto in capo, rappresentante evidentemente un ritratto. [1]

Nella parete di contro è dipinto San Francesco che riceve le Stimmate. Il Santo è inginocchiato, ma piegando la gamba sinistra invece della destra. Ha le braccia sollevate e fissa intenso lo sguardo nel Signore che vivente gli apparisce confitto in croce, con le ali come i serafini. Il santo, quasi vinto dal dolore, si piega alquanto indietro con la persona, facendo lo stesso movimento che vedesi nell' identico soggetto dipinto nella chiesa superiore. [2] Ma tra questo e quello del Lorenzetti havvi però sostanziale differenza che apparisce anche maggiore, quando si paragona quest' ultimo con quello eseguito da Giotto in Firenze, sulla parete del grande arco che mette alla cappella Peruzzi in Santa Croce, dove è variato in parte anche il movimento del Santo. [3]

La naturalezza del movimento che si vede in quello di Giotto, la nobiltà e la severità del suo carattere, la forte passione che esprime e il dolore che mostra per le ferite ricevute, ma che sopporta con animo indomito, non si riscontrano in quello del Lorenzetti; come non si riscontrano, nè le forme semplici e acconce al soggetto, nè il piegare largo e facile, ma misurato, che danno

[1] Questa pittura è chiusa entro riquadri, ed ha il fondo dorato, il quale, come il colore delle vesti dell' ultima figura e dei due stemmi, manca quasi interamente, onde vedesi il sottoposto disegno e la massa dell'ombra tracciata col pennello. Tanto per la figura quivi ritratta, quanto per quella di San Francesco, vedasi il nostro vol. I, pag. 175, 176, dove parlasi di Pietro Cavallini.

[2] Vedasi il vol. I, pag. 350, 351.

[3] Id. pag. 529-530.

un aspetto grandioso e una nobiltà di carattere, i quali invano si ricercano nei dipinti della Scuola Senese, quantunque sia forza riconoscere che di questo soggetto il Lorenzetti ha prodotto il più bell' esempio che si conosca della sua Scuola. E se ancora si pon mente alla nobile espressione data da Giotto alla figura di Cristo, rappresentato nella forma d' un Serafino e si paragona con quella realistica, veemente e quasi minacciosa data al proprio dal Lorenzetti, se ne ricava sempre un argomento di superiorità a favore di Giotto e della sua Scuola. Il solo pittore che può utilmente competere con Giotto in questo grande soggetto delle Stimmate, noi già abbiamo veduto essere nel secolo successivo, l' Angelico, come lo dimostra il quadro posseduto da Monsignor Strossmayer in Croazia, [1] nel quale il pittore rivela tale una forza di azione, congiunta ad un movimento interamente nuovo e bello, vivificato da quel mistico sentimento di religiosità che egli solo sapeva infondere nelle sue figure, da lasciare maravigliato l' osservatore. Anche l' affresco del Lorenzetti è nel mezzo separato da un ruscello, da un lato del quale vedesi seduto di prospetto e presso una chiesa il compagno del Santo, intento a leggere nel libro che tiene aperto sulle ginocchia. In questo episodio famigliare bisogna però dire che il Lorenzetti si mostra sotto una luce più favorevole, poichè questa è una bella figura piena di verità e ricca d' espressione. [2]

La mezza figura di San Francesco dipinta in un

[1] Vedasi nel nostro vol. II, la vita dell'Angelico a pag. 398 e seguenti.

[2] San Francesco trovasi inginocchiato dall' altro lato del torrente tra le rocce scoscese della Vernia. Da una parte si vede nel fondo la cella, e sulla cima d'un masso un' aquila od altro uccello rapace, messo forse per indicare l' elevatezza del luogo, come si notò nel vol. I a pag. 595. Tutta la figura del frate che legge, e gran parte della chiesa col rimanente della pittura da quel lato, erano coperte dalla cantoria e dall' organo che poi vennero levati.

tondo nella profondità del muro della porta palesa gli stessi caratteri di quello che riceve le Stimmate e conferma ognor più la sostanziale differenza che passa fra il diverso tipo delle due Scuole. Nell' angolo della parete vedesi Giuda sotto un arco pendere impiccato da una trave. Di quanto i Senesi fossero amanti di scene realistiche, ne abbiamo riprova in questo stesso soggetto studiatamente evitato dai Fiorentini, mentre il nostro pittore immaginò perfino Giuda in istato d'avanzata putrefazione, facendolo verdastro di tinta, pieno di lividi, contraffatto e col ventre aperto, da cui vedonsi le intestina, offrendo così uno spettacolo veramente ributtante. [1]

Riconosciamo pure come lavoro della Scuola Senese, e cogli stessi caratteri della maniera dei Lorenzetti, la Madonna col Bambino in braccio fra i Santi Francesco e Giovanni Battista, dipinta nel mezzo della vicina cappella fatta erigere dal cardinale Napoleone Orsini, sopra il posto destinato alla sua sepoltura. [2]

[1] Una parte del dipinto è rinnovata.

[2] In una finta architettura di elegante stile gotico, formata da tre archi sostenuti da colonnette, tutta lavorata a finto mosaico e finti marmi, è dipinta nell' arco di mezzo la Vergine col Putto seduto sul braccio. Essa colla mano destra prende la mano sinistra abbassata del fanciullo, mentre con affetto lo guarda. Questi pure guarda la madre, e col braccio destro piegato al seno tira a sè il lembo del bianco drappo che dal capo di lei e di sotto il manto scende lungo il collo sulle sue spalle. È un gruppo pieno di grazia, e tutto condotto nello spirito e col carattere proprio dei pittori della Scuola Senese. A sinistra di chi osserva, trovasi San Giovanni Battista col solito tipo della Scuola, veduto da tre punti e rivolto verso la Vergine, il quale nella mano destra alquanto sollevata tiene spiegato un rotolo, su cui leggesi: EGO · VOX · CLAMANTIS · IN · DESERTO · PARATE · VIAM · DEO. È coperto dalla solita pelle, con sopra un drappo rosso. Dall' altro lato della Madonna e ad essa rivolto, vedesi da tre punti anche San Francesco, che nella mano destra sollevata e nell' altra abbassata mostra, come anche nel costato, le stimmate. Indossa il solito abito da frate. Sono queste poco più di mezze figure, mentre quella del Putto è intera. Nella parte superiore vedonsi tra gli archi sei figurette d'angeli. I fondi sono dorati. Da questa pittura si può supporre che la cappella fosse (come

E come già avemmo occasione di dichiarare, noi siamo d'avviso che l'impronta di questi affreschi li chiarisce piuttosto opera di Pietro che d'Ambrogio Lorenzetti, quantunque l'avere qua e là riscontrati anco caratteri e tipi conformi alla maniera del secondo giustificherebbe l'ipotesi che questi avesse aiutato il fratello, una volta che è noto come associati nella bottega fossero in compagnia e dipingessero insieme.

Il colorito degli affreschi è chiaro e luminoso, la tempera è dolce, ben fuse tra loro le tinte, e se in queste il tono è gaio, è spesso nelle vesti anche vigoroso. Il modo di piegare a larghe e voluminose masse, talvolta troppo cariche, è affatto senese, ma è anche studiatamente condotto per colpire l'osservatore con la seduzione del colorito. Ma, quantunque siano commendevolissimi, però non si mostrano questi affreschi inspirati a quella elevatezza di concetto, nè informati a quella nobiltà di carattere od eccellenza di forme, quali scorgonsi insieme con una più esatta disposizione di parti, maggiore sobrietà di colorito e misura di pieghe e di movimenti, nell'altra parte della crociera stata dipinta da Giotto e da' suoi scolari, e dove per ogni rispetto si rivela un' arte tanto superiore alla senese.

È anche vero, però, che se i Lorenzetti si mostrano inferiori a Giotto, possono senza lor nocumento, come altre volte si osservò, ma con qualche loro vantaggio invece, competere colle opere dei seguaci di lui, dimostrandosi più di essi originali nel pensiero e di maggiore ingegno nell' eseguire. Ed è vero anche, che se, comparati con Simone, questi li vince per la grazia gentile

quella di contro, fatta erigere dal fratello cardinale Gian Gaetano Orsini e nella quale trovasi il suo monumento sepolcrale) tutta dipinta oppure che, incominciata, rimanesse sospeso il lavoro. Vedasi il nostro vol. I, Appendice, pag. 595, ed il vol. II, pag. 147 e seguenti. Le figure sono di grandezza quasi naturale.

delle sue figure e la seduzione maggiore del colorito, quelli lo superano per la maggior forza nell'esprimere i caratteri, per una maggiore energia nell'eseguire e per una maggiore conformità col caposcuola Duccio nell'ispirazione.

Che se dai caratteri di questi affreschi dovessimo giudicare del tempo della loro esecuzione, noi siamo d'avviso che press' a poco sono contemporanei con la tavola che ora trovasi nella Pieve d'Arezzo, quando questa, come è da credere, sia stata eseguita l'anno 1320.[1] Del resto tanto gli affreschi del Lorenzetti, quanto quelli eseguiti in Assisi da Simone, sono fra le migliori pitture che d'essi noi conosciamo, poichè essendosi perdute molte di quelle da essi eseguite a Siena e trovandosi in cattivo stato le rimaste, non bastano per darci idea esatta del valore di ciascuno. Racconta il Vasari che Pietro Lorenzetti dopo essere stato a Firenze[2] andò a

[1] Anche il Ghiberti dopo aver detto che Simone « fu nobilissimo pittore e molto famoso » soggiunge parergli « molto migliore Ambrogio Lorenzetti. » (*Comm.* in Vasari vol. I, pag. xxv). Non vedendo da lui ricordato il fratello maggiore Pietro, par chiaro, come già si disse, che il Ghiberti confuse in uno i due pittori. Il Vasari (a pag. 27, vol. II) va più innanzi ancora e dice che Pietro Laurati (sinonimo per lui di Lorenzetti) divenne miglior pittore di Cimabue e di Giotto, il che a noi non sembra veramente.

[2] Nei *Doc. dell'Arte Senese*, alla pag. 194 del nostro vol. I, havvi una lacuna dal 1305 al 1326, la quale ci fa pensare che in quel periodo o Pietro Lorenzetti lavorasse solo pei privati o non si trovasse in Siena. E la prima ipotesi è confortata dalla stessa data del quadro che starebbe ad attestare, come nel 1320 egli lavorasse quella tavola per commissione del Vescovo Tarlati di Arezzo. E come dal 1324 al 1335 neppure Ambrogio è ricordato in quei documenti, così potrebbe credersi che accompagnasse il fratello in Assisi e che fosse anche seco ad Arezzo, se mai gli affreschi colà eseguiti furono nel tempo, in cui fu fatta la tavola. Che se si potesse provare quel che noi crediamo ed abbiamo detto nella vita di Buffalmacco, essere cioè opera del Lorenzetti la tavola con la Santa Umiltà da Faenza, che vedesi nella Galleria dell'Accademia di Firenze ed essere stata ricopiata dall'antica autentica la rinnovata sua data del 1316, avremmo allora in questa un' opera precedente a quella d'Arezzo. E come la tavola della Santa di Faenza pro-

Firenze.

Pisa,[1] dove infatti vedesi di lui in quel Camposanto un grande affresco rappresentante più di 30 episodi della vita di molti Santi ed Eremiti, dipinto sulla parete stessa degli affreschi dal Vasari attribuiti ai fratelli Orcagna, e che a parer nostro hanno l' impronta della Scuola Senese coi caratteri somiglianti ai lavori dei Lorenzetti.

Pisa.

Nel disporre le figure e ripartire i gruppi di questo affresco, seguì il Lorenzetti il metodo della Scuola Bizantina, incominciando cioè dalla parte inferiore e dando loro quel carattere di severità e di realismo a un tempo, del quale lo sappiamo per indole sua capace.

Dipinse sul davanti una corrente d'acqua con dentro pesci che guizzano, popolando la riva e la strada che fiancheggia il fiume, con eremiti intenti a pescare od a compiere altre domestiche faccende. Nel mezzo fece un ponte, sul quale un signore a cavallo guidato da un uomo a piedi è rivolto a un eremita che pure a cavallo guidato da persona a piedi precede il primo ed è in atto di scendere dal ponte.[2] Tra le figure che popolano la riva, da questa parte, vedesi seduta una eremita

viene dal Convento di San Salvi presso Firenze, così non sarebbe fuor di luogo il pensare che in quel tempo Pietro, o solo o col fratello, visitasse Firenze. Vedasi il nostro vol. II, vita di Buffalmacco pag. 77 e 78. Ad ogni modo questo è certo, che la maniera dei Lorenzetti sta a dimostrare, come essi, oltrechè ad Assisi, devono aver dimorato anche a Firenze, come lo attesterebbero le opere da essi in Firenze eseguite e che sono ricordate e dal Ghiberti e dal Vasari.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 27.

[2] Questa figura è in gran parte ridipinta, e sul davanti manca una porzione della pittura. Le figure degli eremiti a destra del ponte sono rinnovate, come lo sono qua e là altre parti dell'affresco. Come si ebbe ad osservare nella vita di Antonio Veneziano (vol. II, pag. 223), la finta tomba con sopra distesa la salma del Beato Giovanni Gambacorta, i due angeli col turibolo, alcune mezze figure di altri angeli dentro a riquadri fra l' ornato della finta cornice, la cornice stessa, i cinque eremiti, dei quali due occupati a lavorare, uno pensoso, il quarto che guarda, e l'ultimo che legge sopra un albero e la pittura del fondo, è tutto lavoro eseguito da Antonio Veneziano in sostituzione di quello mal ridotto di prima.

con un bambino in braccio, che vuolsi essere Santa Marina. Di là dalle figure che pescano e in vicinanza alla porta della città, vedesi un servo che spinge innanzi un cammello carico.

Con lo stesso metodo sono collocati i rimanenti gruppi, gli uni sempre più in alto degli altri fra roccie e dirupi, dalle quali scaturisce da più parti l'acqua che si raccoglie nel torrente di mezzo. La distribuzione dei gruppi è così bene pensata, da dare una composizione equilibrata nelle sue parti, nella quale vincendo molte difficoltà seppe il Lorenzetti mostrarsi, come era, un grande artista.

Ed è invero da lamentare che i danni del tempo e più forse i restauri e il ridipinto abbiano manomesso questo affresco e ridotto come oggi lo vediamo. L'espressione delle figure è piena di forza e d'energia e il tipo di queste è veramente, più che austero, selvaggio, quale conveniva a persone viventi in quella solitudine, in mezzo a tante privazioni ed esposte a tutte le intemperie, come è tradizione vivessero quelle della Tebaide. L'età, il sesso, il carattere e l'occupazione individuale sono riprodotti con forma originale e con molta naturalezza e bravura. Le forme, le espressioni, i lineamenti, le lunghe ed incolte barbe delle figure, hanno l'impronta del vero; e tutto concorre a farci vedere il nostro pittore come molto studioso della natura. Il disegno è franco e ardito, trattati i panneggiamenti a larghe e spaziose pieghe e rappresentate le figure in maniera grandiosa e severa ad un tempo. La massa della luce e dell'ombra è del pari larga e spaziosa. Il colorito delle carni è di tinta caldo-giallastra con ombre grigie che degradano in verde. I contorni di tinta rossiccia sono molto oscuri nelle ombre, ma fermi e precisi. Infine tutto è condotto con grande decisione e prontezza, e trattato in maniera larga e quasi scultoria.

Fra i gruppi, quello all' estrema destra di chi osserva e nel quale San Panunzio, pieno di amore e reverenza, copre il corpo del morto compagno Sant' Onofrio disteso mezzo ignudo in terra, è assai notevole per la varietà dei tipi austeri e quali convengono al diverso carattere di ciascuno. I movimenti delle figure sono naturali ed è commendevole in esse lo studio, l' intelligenza del nudo e il largo modo di piegare. La scena dipinta più in basso rappresenta una giovane seduta che invita colle braccia distese un eremita, il quale voltando le spalle vedesi in ginocchio nella sua cella intento a vincere la tentazione, da cui è assalito, col mettere le mani nel fuoco. Più innanzi avvi la stessa donna riccamente vestita, dipinta morta in terra, e un' altra figura di donna, in abito d' eremita, vedesi di profilo inginocchiata con le mani giunte e la testa alta in atto di pregare. Hanno tutte l' espressione gentile delle figure della Scuola Senese, quali sono riprodotte dai Lorenzetti. Nella parte più alta dell' affresco havvi Sant' Ilario a cavallo d' un mulo, in atteggiamento grave e intrepido, che scaccia il demonio sotto forma di drago, col farsi il segno della croce. L' orrore della scena è assai bene riprodotto nel servo, che dietro alla giumenta si ritrae fuggendo.[1] Subito dopo vedesi verso il mezzo un' altra figura d' eremita che scaccia due demoni sotto forma di mostri, facendo l' atto di benedirli.[2] Dall' altra parte dello scoglio è rappresentato il Salvatore, colla destra distesa e rivolto a un Santo eremita inginocchiato in atto di preghiera, al quale sembra indirizzare la parola. Tutti questi gruppi diversi sono pieni di vita e di movimento, ed anzi quest' ultimo, vuoi pei tipi, le forme, il panneggiare e l' azio-

[1] Questa figura ha la testa e parte delle vesti rifatte, ed è pure ripassato nel colore il drago.
[2] I mostri sono ridipinti.

ne, vuoi pel modo con cui sono eseguite le articolazioni e disegnate le estremità, è di quelli, onde principalmente ci siamo valsi per comparare le figure del Salvatore rappresentate in questo e nel vicino fresco attribuito all' Orcagna, a fine di dimostrarne la somiglianza dei caratteri. La quale somiglianza si riscontra anche nella figura di San Pietro a destra e più o meno nelle altre figure degli apostoli come nel rimanente. Esaminando taluno degli altri episodi, come sarebbe quello rappresentato in alto all' estrema destra con la figura di un Santo Eremita, che curvo bacia le mani di San Paolo disteso morto in terra, lo troviamo pieno d' attrattiva, condotto con forza di caratteri a forme severe ed ardite e con espressione vera e appassionata. E fermandoci sull' altro, nel quale i leoni sono occupati a scavare una fossa, noi vediamo così pei loro movimenti come per le loro forme grandiose, che il Lorenzetti era diligente osservatore e studioso, non solo delle forme umane, ma ancora di quelle degli animali. [1] Bello è pure l' altro gruppo, nel quale lo stesso Santo è rappresentato in ginocchio colle mani giunte dinanzi a un eremita, coperto in parte da una stuoia.

Pieno di verità è San Zosimo dipinto nell' atto di comunicare Santa Maria Egiziaca. [2] Con questo si compie il quadro delle tentazioni di Sant' Antonio abate, che riesce una composizione piena di fantasia e d' invenzione, da farci ricordare lo stesso soggetto eseguito più tardi da Martino Schön, come, per la forza dell' espressione e l' energia dei caratteri fieri e pronti, ci rammenta le figure che tanto si ammirano nelle opere

[1] La stessa osservazione trova luogo guardando i leoni in vicinanza al primo gruppo già ricordato, pure intenti a scavare la fossa.

[2] Ci duole che siano andate quasi del tutto perdute le iscrizioni, le quali potevano meglio schiarire il soggetto.

di Alberto Durero. In altre parole, i caratteri e i tipi da noi osservati nel fresco degli Eremiti, che sono gli stessi da noi esaminati nel Trionfo della Morte, rassomigliano, anche pel trattamento tecnico, a quelli di questo dipinto, come vi rassomiglia il Giudizio Universale, i quali sono per noi dipinti che non alla Scuola Fiorentina appartengono, ma alla Senese e agli stessi Lorenzetti, una volta che hanno i caratteri delle loro pitture, come pur eguale è la forma e la decorazione della finta cornice che li racchiude.[1] Che se coi Lorenzetti lavorarono altri pittori, questi, anzichè quella dei fratelli Orcagna, seguirono la maniera dei maestri Senesi.

Roma.

Il Vasari ci racconta che andato a Roma Pietro Lorenzetti fece in San Pietro molte cose che furono distrutte per la nuova forma data alla Basilica.[2] Noi abbiamo veduta nella chiesa di Santa Lucia in Roma, collocata in un pilastro a destra dell' altar maggiore, una pregevole tavoletta colla mezza figura della Vergine che guarda affettuosamente il Bambino che tiene tra le braccia. Questi guarda alla sua volta la madre, e con la mano destra appoggiata al mento di Lei mostrasi col suo movimento in quell' atto di ritrosia così comune ai fanciulli, quando alcuno tenta di baciarli. Nell' altra mano invece del consueto rotolo con la consueta scritta ha un uccellino, secondo il costume della Scuola Senese. La figura della madre non manca di una certa eleganza. Alta della persona, asciutta e svelta di forme, ha lineamenti gentili, e i capelli annodati in trecce attorno al capo trapariscono dal velo. Veste un largo manto azzurro foderato d' ermellino che copre dal capo in giù quasi l' intera persona, girando con assai buon garbo attorno alle spalle.

[1] Fatta eccezione della parte del lavoro rinnovato da Antonio Veneziano.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 30.

Il bambino paffutello e piuttosto ricco di forme indossa invece una tunichetta, ed ha come il resto del dipinto tutti i caratteri dei lavori del Lorenzetti. Non vi si riscontra il fare severo ed arcaico mantenuto costantemente da Giotto, ma in quella vece si fa distinguere per l' espressione affettuosa delle figure, essendo questo il terreno sul quale il Lorenzetti si trova con molto suo vantaggio e diede lavori come nessuno della sua Scuola, Simone compreso, aveva fino allora saputo dare. Il colorito è chiaro, le vesti hanno un tono succoso di tinta e vigoroso, ma per le ingiurie toccate dal tempo, specie nelle carni, il dipinto ha molto perduto del suo carattere originale. [1]

Nel museo cristiano presso la biblioteca Vaticana sono otto quadretti che originalmente facevano parte di una o più predelle e che hanno i caratteri dei lavori di Pietro Lorenzetti. Quantunque siano queste tavolette in parte danneggiate, pure, se comparate con quelle eseguite da Simone a Napoli nel quadro di San Lorenzo Maggiore si distinguono per una certa espressione di forza ed energia che più d' ogni altra cosa rivela l' arte di Giotto, alla quale più d' ogni altro Senese ha mostrato il Lorenzetti d' andare vicino. [2]

Afferma il Vasari che Pietro Lorenzetti fece alcune opere in Cortona, delle quali però non indica nè i sog-

[1] La testa del bambino ha sofferto più di tutto, poichè il colore delle carni e dei capelli è stato in parte levato con qualche corrosivo, e secondo il solito, il manto azzurro è cresciuto di tono. Il fondo è dorato e lavorato tutto all'intorno a guisa di graffito, con fine ornamentazione.

[2] Queste tavolette rappresentano la lapidazione di Santo Stefano, il martirio di altri quattro Santi, il loro funerale, un Santo che colla verga in mano apparisce ad uno che dorme, un altro in ginocchio davanti ad un compagno, altri Santi che portano i morti a seppellire, due posti in sepoltura ed una donna liberata dal demonio. Nell' ultima tavoletta sono dipinte figure che stanno attorno all' arca d' un Santo. Queste pitture sono in parte scolorite od altrimenti danneggiate.

getti nè il luogo, dove erano collocate, e che ad Arezzo, oltre quelle eseguite nella chiesa di Santa Fiora e Lucilla del monastero de' monaci Neri, dipinse in una cappella San Tommaso che mette il dito nella piaga. Di queste pitture non se ne vede più alcuna.[1]

Anche dei lavori da Pietro Lorenzetti eseguiti nel Palazzo Pubblico di Siena più nulla rimane fuori d'una cimasa con la mezza figura del padre Eterno, i cui caratteri ci sembrano appunto quelli delle opere di questo pittore.[2] Nella Galleria di quella città, oltre le tavolette ricordate, si vedono altri dipinti con caratteri suoi e dei suoi seguaci ed aiuti.[3]

Siena.

Nella Galleria degli Uffizi di Firenze si indica al n. 12 come opera di Pietro Lorenzetti una tavoletta molto restaurata, rappresentante lo stesso soggetto da lui dipinto nel Camposanto di Pisa. E benchè sia un lavoro che non

Firenze.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 30-31. Noi a Cortona avremo a ricordare i Lorenzetti, quando più innanzi discorreremo di alcune tavole vedute in San Marco e nel Duomo. In quella città afferma il Vasari (vol. II, pag. 67) che lavorasse anco il fratello Ambrogio.

[2] Trovasi collocato sopra un dipinto d'altro autore, nella stanza che conduce alla sala di Balía.

[3] Al N. 50 un'aguglia di quadro, frammento di tavola, con le mezze figure di San Tommaso e Sant'Iacopo, e più in alto un busto di Profeta. Al N. 51, altra aguglia simile con San Tommaso e San Bartolommeo, e sopra un Profeta. Al N. 53, un apostolo in mezza figura dentro una formella. Al N. 54 la figura intera di San Gregorio Magno. Una tavola colla Vergine seduta in trono col Bambino benedicente e circondata da angeli, è indicata col N. 58; ed un'altra col N. 59 rappresenta la Madonna Assunta in cielo, in mezzo a una gloria di serafini e angeli. Negli angoli superiori della tavola vedonsi cinque Profeti per parte. I colori delle vesti sono in parte scomparsi mettendo così più qua più là le carni allo scoperto, senza contare che la pittura è anche alterata dalle cattive vernici. Queste due tavole provengono dallo Spedale di Santa Maria della Scala, e sono indicate come lavori di Pietro, ma da noi già menzionate anco alla fine della vita di Simone di Martino, nella quale occasione si ricordò pure il pittore Paoli di Neri scolaro del Lorenzetti e Bartolommeo Bulgarini, del quale il Vasari ci dice che fu pure scolare di Pietro Lorenzetti e di cui avremo occasione di parlare a suo tempo.

manca di merito, pare a noi che non abbia quelle precise qualità che siamo soliti a riscontrare nei lavori del Lorenzetti, e noi lo crediamo opera di qualche imitatore.

Un'altra tavoletta col soggetto degli Anacoreti abbiamo veduta, molti anni sono, presso il signor Remedio Fezzi in Pisa[1] ed era un lavoro che meglio di quello negli Uffizi ricordava il carattere originale del dipinto nel Camposanto. Nella Galleria di Berlino sono indicati come lavori di Pietro Lorenzetti tre quadretti coi numeri 1091, 1092 e 1093, rappresentanti, il primo la Madonna seduta in trono col Bambino fra due angeli e circondata dai Santi Agostino, Ilario, Francesco, Giovanni Battista, Agnese e Domenico. Il secondo rappresenta quattro piccole storie della Passione e sono: la cattura di Cristo nell'orto, la salita colla croce al Calvario, la Crocifissione con molte figure ed i soliti episodi, tra cui quello dei soldati che giuocano le vesti non che un frate ed una monaca che pregano, la Deposizione nel Sepolcro. Il terzo quadro ha due compartimenti; in quello a destra è figurato Cristo in croce con sotto da una parte la Madonna, dall'altra San Giovanni Evangelista e nel mezzo la Maddalena in ginocchio che abbraccia la croce; nella parte superiore del compartimento a sinistra, è dipinta la Nascita di Nostro Signore coll'angelo che apparisce ai pastori, e più in basso tre Re a cavallo, che andando alla caccia del falcone s'incontrano in tre casse mortuarie aperte, entro le quali sono tre cadaveri in diverso grado di putrefazione.[2] Il migliore di questi quadretti è il secondo con le quattro storie della Passione; ma a giudizio nostro nessuno appalesa lo spirito, l'energia dei caratteri e la tecnica

Pisa.

Berlino.

[1] Questa tavoletta trovavasi dapprima in casa Frosini in Pisa, e, da quanto ci fu detto, venne venduta dal signor Fezzi a Lord Lindsay.

[2] Le pitture sono sopra tavole e le figure di piccola dimensione.

esecuzione solita a trovarsi nei lavori dei Lorenzetti, ma le qualità piuttosto dei loro seguaci. [1] Di Pietro Lorenzetti, come non si potè determinare il tempo della nascita, così non si è potuto determinare quello della morte. La più probabile ipotesi è ancor quella ch' egli fosse tolto alla vita e all' arte dalla memorabile peste del 1348. [2] Il Vasari questo solo ci dice che le opere di lui, che chiama Pietro Laurati, furono intorno l' anno 1350. [3] Ma come si disse fin da principio, noi sappiamo ch' egli era figlio di Lorenzo Lorenzetti, che dimorava nella parrocchia di San Pietro in Castelvecchio e sposò Giovanna di Mino della Cicerchia, sorella di quel Niccolò che compose un poemetto della passione di Cristo. [4] Di Bartolomeo Bulgarini, dal Vasari dichiarato scolare di Pietro e suo compagno nel lavoro, [5] noi preferiamo discorrere là dove terremo parola del pittore Martino di Bartolomeo Bulgarini.

Anche d'Ambrogio Lorenzetti fratello di Pietro non conosciamo con precisione il tempo della nascita, che troviamo ricordata come avvenuta nell' anno 1324, [6] mentre i primi lavori che di lui conosciamo e che sono gli affreschi in San Francesco di Siena, con tanta lode descritti dal Ghiberti [7] e dal Vasari, sarebbero stati ese- Siena.

[1] Il signor Carlo Murray ci ha gentilmente comunicato d' aver trovata e donata alla Galleria di Londra una tavoletta, già parte di un gradino, rappresentante un Santo Vescovo, il quale accompagnato da un sacerdote e da un diacono davanti ad un Imperatore predica contro l' idolatria. Il Murray lo crede un lavoro di Pietro Lorenzetti e che facesse parte del quadro di San Savino, e aggiunge di possedere dello stesso autore un' altra tavoletta, molto rovinata, con la Madonna e il Bambino. Londra.

[2] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 194-5.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 32.

[4] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 194.

[5] Vedi Vasari, vol. II, pag. 25.

[6] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 195.

[7] Vedi Ghiberti, *Comm.* pag. XXIII. Vasari, vol. II, pag. 66. Ma il

guiti, secondo il Tizio, nel 1331.[1] Come già si fece con la Crocifissione da noi ricordata nella vita di Pietro, così segando il muro vennero trasportati in una delle cappelle laterali alla maggiore due altri affreschi, in uno dei quali a sinistra di chi guarda, è rappresentato seduto in trono il pontefice Bonifazio VIII che tiene nelle sue le mani del frate San Lodovico, il quale, alquanto chino della persona gli sta innanzi inginocchiato in atto reverente. Sono due grandiose figure, bene unite e piene di verità e di naturalezza. Ai lati seduti sopra un banco, sono da una parte quattro cardinali, il primo dei quali si volge al personaggio vicino che ha il capo cinto dal diadema, che dovrebbe essere il padre di San Lodovico e che sorreggendo il mento con la destra sta attentamente osservando la cerimonia. Nel mezzo e dietro al Santo, vedesi diritto in piedi e di profilo il frate suo compagno, e dietro a lui altri due confratelli tutti rivolti al pontefice. Sul davanti e seduti col dorso allo spettatore, vedonsi altri sei cardinali in conversazione fra loro. La cerimonia si fa nell' interno d'una sala di bello stile architettonico, la cui vôlta è sostenuta da colonnette e da pilastri. Nel fondo e dietro al banco dei cardinali una quantità di persone signorilmente vestite alla foggia senese del tempo assistono in diversi atteggiamenti alla cerimonia. Tra questi sono notevoli due giovani, il primo dei quali con le braccia incrociate sul petto e la testa coperta da folti capelli e dolcemente inclinata sta osservando attentamente il Santo e il pontefice. Il secondo con la mano sinistra sulla

signor Gaetano Milanesi, nella *Storia dell' Arte Toscana*, 1873, pag. 539 dice che una parte di queste pitture andò perduta, quando nel 1517 Girolamo Piccolomini, Vescovo di Pienza, riedificò a proprie spese il chiostro.

[1] Vedi Tizio, *Storie Senesi*, manoscritto citato dal Della Valle, nel vol. II, pag. 213 delle sue *Lettere Senesi*.

spalla del compagno guarda con aria tranquilla la scena. È un gruppo che pel modo con cui è pensato, pei movimenti delle figure e i caratteri che rappresentano, ricorda l'altro dei due giovani che stanno osservando Salome, quando muove alla danza, dipinto da Giotto nella Cappella Peruzzi in Firenze.[1] E cade in acconcio di ripetere come da questa comparazione risulti ognor più manifesto come più nobile e misurata, più grande e dignitosa di quella senese sia l'arte di Giotto. In questo affresco del Lorenzetti si nota bensì varietà di caratteri e forme diverse, ma rese però sempre nel modo convenzionale proprio dei Senesi, benchè siano franchi e decisi i movimenti, ben raggruppate le figure, sicura e decisa l'esecuzione, ardito il disegno, largo e facile il panneggiare, e nelle figure, tipi, caratteri e forme, che, come già si disse, non solo rassomigliano alle figure degli Anacoreti dipinte dal fratello, ma ancora a quelle del Giudizio Universale e del Trionfo della Morte, a questo attribuiti e all'Orcagna. Molto è tolto all'originalità di questo affresco dalla pessima condizione sua, essendo rimasta in alcuni luoghi la sola preparazione a tinta neutra, per la quale le figure, le forme e la massa delle ombre, sono indicate con una specie di chiaroscuro. Meno importante è l'altro affresco, egualmente danneggiato, che rappresenta, seduto in trono e circondato da guardie, il Sultano, davanti al quale con la spada sollevata sta il carnefice, in atto di mozzare il capo a uno dei frati, che con le mani legate dietro il dorso stanno inginocchiati ad aspettare il supplizio. Dall'altra parte vedonsi le figure d'altri frati che ebbero, inginocchiati, la testa spiccata dal busto. Presso loro stanno tre giovanetti, uno dei quali in atto

[1] Vedasi il nostro vol. I, pag. 513.

timoroso e con le braccia sollevate guarda col secondo la scena, mentre il terzo è in atto di scagliare su quelle teste recise una pietra. Il carnefice sta per riporre nel fodero la spada, e le guardie che circondano il Sultano, vestono nel modo più strano e bizzarro. Le pose e i movimenti delle figure sono vivaci, ma inspirate a un realismo volgare, come volgare è l'espressione, spiacenti i tipi, difettose e convenzionali le forme.[1] Gli affreschi che, secondo il Ghiberti e il Vasari, Ambrogio Lorenzetti eseguì in Siena nel Capitolo dei frati di Sant' Agostino e che rappresentavano « le storie del Credo, » più non esistono; come andarono perdute anche le tre storie di Santa Caterina dipinte nella facciata maggiore e Cristo Crocifisso coi ladroni, con sotto i soliti episodi.[2] Nella vôlta d'un arco che mette al collegio Tolomei, abbiamo veduti invece i resti di una mezza figura di Cristo, di San Lorenzo e di Santa Caterina, che forse potrebbero essere una parte delle pitture del Lorenzetti, ma così malamente ridotte, da rendere oggi difficile un sicuro giudizio.

Siena.

Il Ghiberti ricorda come dipinto da Ambrogio anche il capitolo di Sant'Agostino in Firenze, e una tavola e una cappella in San Procolo,[3] nella quale il Vasari afferma che fossero dipinte le storie di San Niccolò, ritraendo il pittore se stesso nella predella.[4] Il Cinelli racconta egli

[1] La loggia, sotto la quale sta il Sultano, è formata da tre archi sostenuti da colonnette ed ha la stessa forma architettonica delle fabbriche negli affreschi d'Assisi. Sull'alto della loggia vedonsi delle figure allegoriche. Due teste che facevano parte della finta cornice, le abbiamo viste a Londra nella raccolta del signor Layard. Le figure principali sono della grandezza naturale.

Londra.

[2] Vedi Ghiberti, *Comm.*, pag. XXIV e Vasari, vol. II, pag. 66.

[3] Vedi Ghiberti, *Comm. secondo*, pag. XXV, il quale ricorda inoltre che alla Scala, « dove si ritengono i gittati, » Ambrogio fece un'Annunziata.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 67 e pag. 69.

pure che la tavola portava la seguente iscrizione: AMBROSIUS . LAURENTII . DE . SENIS . MCCCXXXII.[1]

Firenze.

Gli affreschi sono perduti e tutto quanto rimane della tavola sono due pezzi della predella ora conservati nella galleria di Belle Arti, la cui pittura, quantunque assai mal andata nel colore, pur si riconosce pei caratteri opera del Lorenzetti.[2] Se la data raccolta dal Cinelli è esatta, sarebbe dimostrata la presenza di Ambrogio Lorenzetti in Firenze nel 1332, mentre per Siena non abbiamo notizie sue dal 1324 al 1335.[3] Racconta il Vasari che nell'anno 1335 Ambrogio fu chiamato a Cortona dal vescovo degli Ubertini, pel quale dipinse nella chiesa di Santa Margherita, ma particolarmente la metà delle volte e la facciata.[4] Nel riordinare in questi giorni la chiesa furono trovati sotto gli altari alcuni pezzi di affresco, rappresentanti fatti del Nuovo Testamento. Ma poichè il Vasari scrive, che in quella chiesa aveva dipinto anche il Berna, così noi gli abbiamo ricordati nella vita di lui, osservando però come i caratteri rassomiglino assai più a quelli dei lavori dei Lorenzetti e seguaci che non a quelli del Berna.[5]

Cortona.

Nella chiesa di San Marco a Cortona abbiamo veduto un Cristo in croce, maggiore del vero, dipinto su tavola, ai cui lati dentro formelle sono rappresentati la Vergine addolorata, San Giovanni Evangelista e più in alto il Padre Eterno, coi caratteri delle opere dei Lorenzetti. Nella Cattedrale trovasi al terzo altare una ta-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 67, nota 4.

[2] Il primo porta il N. 60 e rappresenta San Niccolò di Bari, quando getta dell'oro nella casa, dove trovansi le tre fanciulle, e quando è fermato alla porta della cattedrale di Mira, per essere consacrato Vescovo, nonostante il suo rifiuto. Il secondo indicato col N. 66 rappresenta due soggetti appartenenti forse alla vita di San Procolo.

[3] Vedi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 195.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 67.

[5] Vedi la nostra vita del Berna, pag. 135, nota 2.

vola che, oltre essere stata mutilata, ha molto sofferto. Rappresenta la Madonna col Putto e quattro angeli ai lati. Questa pittura ha pure i caratteri dei lavori dei Lorenzetti, ma rammenta piuttosto quelli di Pietro che fu pure in Cortona, che quelli del fratello Ambrogio.[1] Nel medesimo anno 1335, questi è ricordato in Siena, dove fu per racconciare il viso, le mani e il libricciuolo della Madonna del Duomo[2] e dipinse in compagnia del fratello Pietro sulla facciata dello Spedale il grande affresco rappresentante la Nascita della Madonna e la sua andata al tempio.[3]

Non sappiamo qual fine abbia fatto la tavola ricordata dal Vasari come esistente a Volterra, non essendo noi riusciti a trovare in quella città alcuna traccia di lavoro eseguito dai Lorenzetti. I lavori a fresco e la tavola dipinta da Ambrogio in compagnia d'altri a Massa andarono distrutti,[4] nè della seconda è nota la fine fatta.[5]

Gli affreschi dal Vasari ricordati nella cappella maggiore di Santa Maria d'Orvieto non sono di Ambrogio Lorenzetti, ma d'Ugolino di prete Ilario e d'altri pittori d'Orvieto, come avremo occasione di dire quando parleremo d'essi.[6] Nella prima parte dell'anno 1337

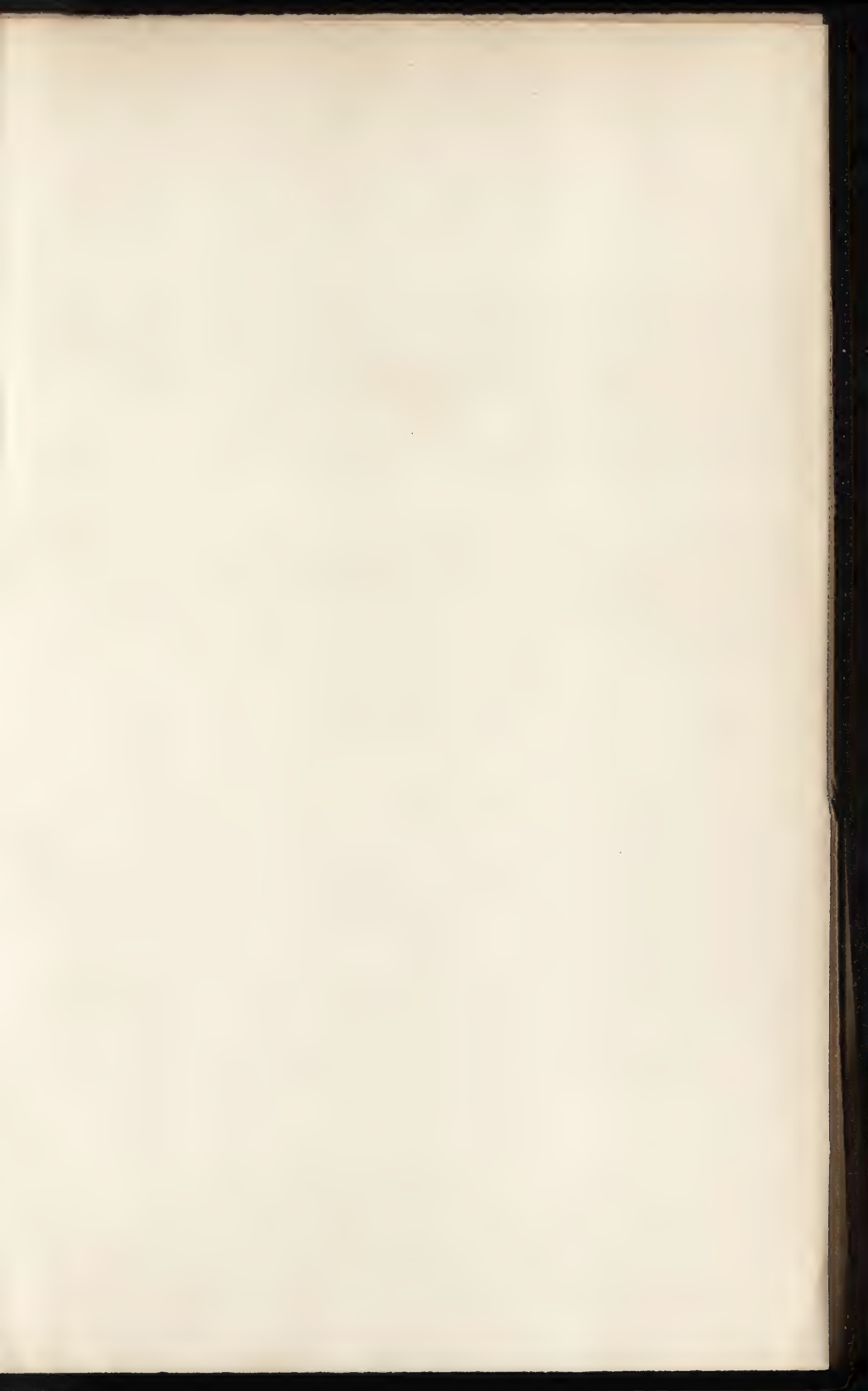
[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 30. Le figure hanno la grandezza naturale ed il fondo è dorato.

[2] Vedi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 195.

[3] Vedasi per questo lavoro la vita del fratello Pietro, a pag. 163.

[4] Vedi Vasari, vol. I, pag. 67, e Ghiberti, *Comm. secondo*, pag. XXV.

[5] Il Gaye (vedi Vasari, vol. II, pag. 67 in nota) ricorda, che la tavola vedevasi nella cancelleria di quella città e rappresentava la Madonna seduta col Bambino in braccio e un angelo per parte. San Pietro, San Paolo, San Francesco, San Cerbone ed altri Santi si vedevano ai lati. Nei gradini sottostanti ai piedi della Vergine eranvi dipinte sedute le tre virtù Teologali, la Fede cioè, la Speranza e la Carità. Non si conosce che fine abbia fatto questo dipinto.

[6] È quello stesso Ugolino che insieme con Giovanni Leonardelli ed altri fu invitato a un pranzo dato dall'architetto Andrea da Siena ad Andrea Orcagna e al fratello di lui in Orvieto. Vedi vita dell'Orcagna, pag. 154.

ALLEGORIA di Ambrogio Lorenzetti,
nel Palazzo della Signoria in Siena.

e durante i due interi anni successivi, Ambrogio è occupato ad ornare le pareti della sala dei Nove nel Palazzo della Signoria in Siena, portando a compimento il lavoro solo il 18 febbraio del 1339.[1] Egli dipinse in tre allegorie i beni derivanti dalla Giustizia e dalla Pace, e i mali provenienti dalla Tirannide e dal mal governo. La prima è dipinta sulla parete a destra entrando ed è distribuita in due parti. Nell'alto, a sinistra di chi guarda, trovasi la mezza figura di donna alata rappresentante la Sapienza, col diadema in capo e il velo, che scendendo ai lati le gira attorno al mento.[2] Tiene nella sinistra un libro chiuso, e colla destra alquanto sollevata e piegata al petto tiene una corda, cui è attaccata l'asta d'una grande bilancia cadente a piombo sul diadema che cinge il capo di un'altra figura di donna rappresentante la Giustizia,[3] che siede in trono colla corona in capo, sotto la quale vedesi la ricca capigliatura discriminata nel mezzo e colle trecce elegantemente accomodate ai lati della testa. Ha il capo sollevato e lo sguardo rivolto al cielo, tenendo col pollice in bilico i dischi della bilancia che scendono fino ai suoi lombi. In quello a destra, vedesi un genio vestito

Siena.

[1] Vedi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 195. Benchè i soggetti non siano ricordati in quelle memorie, nessuno può dubitare che i pagamenti eseguiti pei dipinti della Sala dei Nove, non si riferiscano alle pitture che vedonsi in quella Sala.

[2] Il berretto termina in forma di cono ed ha alla base una corona. Il colore della veste colle orlature a ricami è perduto e sopra la veste ha un manto giallo screziato di nero come la pelle del leopardo. Il libro che tiene in mano ha la copertura rossa. Il nome « SAPIENTIA » trovasi scritto ai lati della testa. Oltre il danno già indicato, manca la parte destra della figura con parte del braccio e una porzione del fondo.

[3] Attorno alla testa campeggia in forma semicircolare l'iscrizione oggi assai logora: « DILIGITE · JVSTITIAM · QVI · JVDICATIS · TERRAM. » La sua veste rossa è riccamente lavorata con finte pietre preziose. Nel mezzo del petto ha una specie di giustacuore a trapunto come il nastro della cintura. Il manto che dalle spalle gli cade ai lati, è rosso con risvolte verdi, ed il seggio è coperto di drappo giallo ricamato a fiorellini.

di rosso, che curvo della persona e ad ali spiegate è in atto di recidere colla spada che impugna, il capo di un malfattore, il quale con le mani legate dietro le spalle vedesi vicino ad altra figura sul davanti, sul cui capo il genio posa coll'altra mano la corona reale, mentre inginocchiato gli sta reverente innanzi tenendo nella destra una palma.[1] Sopra queste figure si legge la parola « DISTRIBUTIVA. » Sul secondo disco havvi pure un genio alato, parimente curvo della persona, ma vestito di bianco, il quale allungando il braccio destro mette la mano in un paniere pòrtogli da una figura con un ginocchio a terra, mentre coll'altra mano prende le lancie tenute da un'altra persona che sta essa pure con un ginocchio piegato. Sopra di queste leggesi la parola « COMUTATIVA » (*sic*).[2]

La veste rossa del primo genio è stretta ai fianchi da una corda rossa, e quella del secondo da una bianca. Queste corde scendendo sono riunite nella mano d'una figura seduta, che tiene sulle ginocchia una larga pialla, sulla quale leggesi la parola « CONCORDIA. »[3] Questa figura

[1] La figuretta del malfattore dai lineamenti volgari è vestita con tunica giallastra ed ha il capo coperto da un berretto. Vicino ad essa vedesi in terra uno stile, mentre l'altra è d'un giovane di forme regolari e gentili, il quale indossa un costume signorile, di color rosso, ha la testa scoperta mostrando i lunghi e ricciuti capelli.

[2] La prima delle figure inginocchiate ha una veste verde stretta nella vita da una cintura; la seconda una veste gialla; e tutte e due hanno il capo coperto. La figura della Sapienza e quella della Giustizia sono di grandezza quasi naturale, mentre le altre sono di proporzioni minori, ma disposte con molta arte e maestria.

[3] La Concordia ha il capo cinto da diadema avente nel mezzo una fiammetta dorata. I suoi capelli spartiti nel mezzo cadono dalle parti con eleganza e si rovesciano dietro al collo. La di lei veste è rossiccia, ricamata nelle orlature e nella striscia di mezzo. Il seggio è coperto da un drappo ricamato a vari colori. Da questo lato manca parte dell' intonaco, che dall'alto al basso mostra una larga fessura ineguale che si estende anche a una parte del lato destro della figura della

col capo leggermente chino, sta osservando una lunga processione di 24 figure, che sfilano appaiate alla sua sinistra. L'ultimo della processione, più prossimo alla Concordia, stringe insieme il cordone formato dalle due corde, per farlo passare a mano a mano agli uomini che lo precedono: i quali vestiti diversamente, ma alla foggia del tempo, si avviano verso la colossale figura del Reggimento o Buon Governo che dir si voglia, che siede in alto sopra un trono, coperto da ricca stoffa giallo-rossa avente ai lati sei Virtù. [1] Poggia la destra sul ginocchio e stringe con essa lo scettro; [2] il capo ha cinto col cordone. La sua figura è d'un vecchio con folta barba e lunghi capelli bianchi fluenti sulle spalle. Ha il capo coperto da un rosso berretto baronale con tracce d'oro all'intorno e risvolto bianco in forma di corona [3] tenuto fermo sotto il mento dallo stesso cordone bianco e rosso. La metà superiore della veste è bianca, mentre è nera la parte inferiore, che sono i colori della Balzana, stemma del Comune di Siena. Tiene colla sinistra uno scudetto rotondo, sul quale vedonsi ancora le tracce d'una Madonna seduta col Bambino in braccio fra due angeli inginocchiati, con una iscrizione tutta in giro. [4]

Sapienza. Più sotto, oltre l'intonaco del fondo, manca anche una porzione del braccio destro della Giustizia e delle vesti, del piede e della nuca della Concordia, che siede più in basso.

[1] Fu detto essere questi i 24 maggiorenti del Comune, metà nobili e metà del popolo, tenuti insieme dalla Concordia. Oppure i cittadini bene affetti del Reggimento, rappresentato dalla figura, nelle cui mani va a finire ed è tenuto il cordone. La figura della Concordia ha proporzioni maggiori del vero, mentre molto minori son quelle delle figure in processione.

[2] Ha la forma d'una piccola colonnetta (forse per indicare la forza) sormontata da una figurina.

[3] Tanto la forma, quanto il colore sono alterati, e sono manomesse anche le originali iscrizioni.

[4] Lo scudetto è giallo, e da quanto nella condizione sua può ancora scorgersi, è lo stesso che abbiam visto nel dipinto di Simone coll'epi-

Attorno al capo della colossale figura del Buon Governo sonvi le iniziali C. S. C. V, che si possono interpretare *Comune Senarum Civitatis Virginis*. Questa figura posa sopra una lupa che distesa in terra sta allattando i due fanciulli, lambendo colla lingua il dorso ad uno.[1] È da avvertire che la lupa, oltre all' essere l' emblema di Roma, era anche di Siena. Da ciò è manifesto che questa figura rappresenta il Reggimento di Siena, come l' abbiamo veduto nei libri delle Gabelle del Comune.[2] Sul capo del Reggimento, librata in aria vedesi nel mezzo la Carità, fiancheggiata dalla Fede e dalla Speranza.[3] Ai lati, ma seduta più in basso sullo

grafe: SALVET VIRGO SENAM VETEREM QVAM SIGNAT AMENAM. Leggenda che, come si disse nella vita di Simone, oltre all' apparire ora alterata dai ritocchi, manca dello scudo nella parte inferiore, come manca la mano di chi lo teneva.

[1] Tra quelle iniziali havvene una quinta, un C, che a noi sembra e pel colore e la forma un' aggiunta fatta nell' occasione di qualche restauro. È bensì vero che il signor Milanesi (vedi Vasari, vol. II, pag. 71) tenendo per vere tutte e cinque le lettere C · S · C · C · V. le interpreta « Comune Senarum cum Civilibus Virtutibus. » Ma come noi ne abbiamo vedute sole quattro in altre simili rappresentazioni che ricorderemo più innanzi, così ci siamo tenuti all' altra interpretazione. Manca il colore di gran parte d' uno dei fanciulli, non che la parte posteriore della Lupa.

[2] Sulla coperta d' un libro, che dalle calende di luglio va sino alle calende di gennaio del 1344, l' abbiamo visto rappresentato alla stessa foggia e coi medesimi colori, metà bianco e metà nero, col berretto rosso a risvolto bianco, col bastone sormontato da un giglio in una mano e nell' altra lo scudo colla Vergine, il Bambino e gli angeli, con un candeliere in mano. Posa i piedi sulla Lupa che sdraiata allatta i due fanciulli seduti allo stesso modo. Superiormente ai lati del berretto sonvi le iniziali C · S · C · V. Allo stesso modo l' abbiamo visto rappresentato sulla coperta del libro dell' anno 1363 nella collezione dei quadri Ramboux a Colonia sul Reno, ma senza le iniziali, ed anche in altra coperta dell' anno 1473, registrata al N. 26 nella Galleria dell'Accademia di Siena.

[3] La Carità è rappresentata da una figura di donna incoronata, colle ali tese e un panno bianco attorno al capo, fluttuante per l' aria insieme coi capelli rossicci. Nella destra tiene una lancia con la punta abbassata e nella sinistra un cuore infiammato. Un poco più in giù, havvi a destra egualmente incoronata, con le ali e il velo svolazzante insieme coi

stesso banco, vedesi a destra la figura attempata della Prudenza [1] che, volta alquanto verso il Reggimento, accenna con la destra a una coppa che tiene nell' altra mano, nella quale ardono tre fiammelle. Intorno al margine esteriore leggonsi abbreviate le parole di PRETERITUM . PRESENS . FUTURUM.

Presso alla Prudenza vedesi fermamente atteggiata la Fortezza, rappresentata da una giovane figura di donna, dalle ricche treccie di capelli annodate ai lati, sulle quali posa una corona. Veste un' armatura riccamente niellata e copre il resto della persona un manto. Stringe nella destra la mazza di ferro e copre tutto il fianco sinistro con lo scudo imbracciato. Nell' insieme e per carattere e per forme ricorda il tipo della Giustizia. [2]

Prossima alla Fortezza, sul finire del banco, sta mollemente adagiata col gomito destro sopra un cuscino dalle grosse nappe una gentile ed elegante figura di donna col capo appoggiato a una mano. Rappresenta la Pace, [3] cui fanno sgabello ai piedi un elmo e uno scudo e tiene nell' altra mano, abbandonata lungo il fianco sinistro, il simbolico ramo d' ulivo. Le cingono il capo trecce di biondi e ricciuti capelli, circondate da una corona d' alloro. Veste una lunga e larga tunica

capelli, la Speranza, colla veste e il manto rossiccio chiaro, in atto di guardare, tenendo le mani sollevate, a una testa raggiante e chiusa dentro una mandorla. Dall' altro lato con la corona in capo e le braccia conserte al seno, havvi di contro la figura della Fede con la croce in spalla, le vesti e il manto bianco. Tutte queste figure hanno patito ingiuria e nelle forme e nel colore.

[1] Sopra la figura è scritto PRUDENTIA, che è quasi tutta coperta da un lungo manto verde fattosi nero pel ridipinto ed ha la testa coperta da un drappo bianco sormontato dalla corona, il quale scende ai lati della faccia e gira attorno alle spalle.

[2] Anche questa figura incoronata ha sofferto in alcune parti, specialmente nel manto divenuto nero. Sopra la sua testa leggesi la parola: FORTITUDO.

[3] Sopra si legge: PAX.

bianca con ombre verdognole, riuscendo per ogni rispetto una delle migliori figure prodotte dalla Scuola Senese. Alla sinistra della figura del Buon Governo, abbiamo prima la Magnanimità, [1] rappresentata da una giovane donna incoronata e seduta di prospetto. Nella destra ha tre corone, e nella sinistra poggiata al grembo una coppa ricolma di monete. Le siede presso la Temperanza, che, tenendo sollevata nella destra la clessidra misuratrice del tempo, l' indica col dito dell' altra mano, chinando alquanto, per guardarla, il capo incoronato. [2]

Viene ultima la Giustizia [3] in figura di donna incoronata, dall'atteggiamento severo, che impugna colla destra una spada, il cui pomo tocca una recisa testa d' uomo posta sul suo ginocchio, mentre coll' altra mano tiene sull'altro ginocchio una corona. Queste ultime allegorie hanno pure carattere gentile, senza che giungano alla bellezza delle precedenti, nè di certo, a quella della Pace o della Concordia.

Nel piano più basso abbiamo anche da questa parte un'accolta di gente che fa riscontro alla processione già descritta, ma con azione diversa. I più prossimi alla figura del Reggimento sono guerrieri in armi, a piedi e a cavallo, muniti di lance. Sul davanti stanno due figure inginocchiate che reggono un castello, dietro alle quali vedonsi parecchi gruppi di prigionieri legati, poveramente vestiti, incappucciati e scalzi, quasi abbia il pittore voluto simboleggiare l' espugnazione d'un Castello

[1] Sopra è scritto: MAGNANIMITAS. Indossa una veste scura (ripassata a nuovo) ed è coperta dal manto.

[2] Ha la veste gialla ed il manto verde, le quali vesti insieme col colore delle carni hanno patito ritocchi.

[3] Sopra leggesi: JUSTITIA. Veste un manto rosso sopra una tunica oscura divenuta nera. Come le altre, anche questa figura ha patito danno nel colorito, nelle forme e nel disegno.

e la domata popolare rivolta.[1] Nel mezzo davanti al Reggimento vedesi per terra un cofano giallo, che simboleggia il pubblico erario, quasi per dimostrare che la ricchezza pubblica s'accompagna sempre con la tranquillità dello Stato.[2]

Inferiormente nella finta cornice leggesi:

AMBROSIVS · LAURENTII · DE · SENIS ·
HIC · PINXIT · UTRINQVE ·

Nel basamento a finti marmi abbiamo dentro riquadri, su fondo rosso e a chiaroscuro, le figure della Grammatica e della Dialettica.[3] L'impressione che si riceve guardando questa composizione, rammenta quella

[1] Per una porta statavi aperta, le prime figure sul davanti furono mutilate nelle parti inferiori. Sono però figure in gran parte rinnovate.

[2] Metà del cofano rimase tagliata fuori dalla porta già accennata e parecchi guerrieri furono anco più o meno ripassati con colore.

[3] Come lo dimostrano le parole scritte sotto di GRAMATICA e DYALETICA. Sono figure manchevoli in parte del colore. La Grammatica è una donna seduta che insegna a leggere ad un fanciullo, segnando col dito le parole in un libro che tiene sulle ginocchia. La Dialettica è una vecchia seduta, la quale osserva un disco che essa stessa tiene in una mano e su cui havvi dipinta una testa da giovane, mentre ha nella sinistra una maschera teatrale antica. Questa figura manca di tutta la parte inferiore. Fra queste, in un riquadro maggiore, leggesi la seguente scritta che spiega l'allegoria;

QUESTA SANTA VIRTÙ LÀ DOVE REGGE
INDUCE AD UNITÀ LI ANIMI MOLTI;
E QUESTI A CIÒ RICOLTI,
UN BEN COMUN PER LOR SIGNOR SI FANNO;
LO QUAL, PER GOVERNAR SUO STATO, ELEGGE
DI NON TENER GIÀ MAI GLI OCCHI RIVOLTI
DA LO SPLENDOR DE' VOLTI
DELLE VIRTÙ CHE TORNO A LUI SI STANNO.
PER QUESTO CON TRIONFO A LUI SI DANNO
CENSI, TRIBUTI E SIGNORIE DI TERRE;
PER QUESTO SENZA GUERRE
SEGUITA POI OGNI CIVILE EFFETTO,
UTILE, NECESSARIO E DI DILETTO.

stessa che si prova a vedere la pittura nobile ed elegante dei vasi Etruschi. Tutto è ben distribuito, le parti armonizzano fra loro e l' occhio del riguardante riposerebbe meglio e con più piacere, se i danni e le alterazioni patite dal dipinto a cagione dei restauri non gli avessero tolto assai del suo carattere originale primitivo. Le figure sono di forme eleganti e gentili, dignitoso e naturale è il loro movimento, bello il vestito che indossano, facile e naturale il modo onde sono vestite. Ma sopra tutto è bella quella parte della pittura, nella quale è rappresentata la Giustizia nelle sue due manifestazioni. I caratteri e i tipi delle figure sono dei più piacevoli che a noi siano noti della Scuola Senese, e bella oltremodo, per gentilezza di forme e nobiltà d' espressione, è la figura della Concordia. Ed è veramente notevole la maniera, con cui esse sono disposte e coordinate all' azione comune. Se noi osserviamo i ventiquattro cittadini della processione, troviamo mirabile l' arte del ritrarre dal vero tanta varietà di tipi, di forme, di caratteri e di costumi, da farci credere essere davanti a persone che si muovono e conversano tutte intente ad uno scopo comune. [1] La qual cosa dimostra quanto il Lorenzetti e Simone Martini fossero abili al far ritratti, valendosi il primo d' un' arte meno convenzionale, e quindi più vera di quella del secondo. Che se abbiamo notato nel fratello di Ambrogio uno stile pieno di forza e di energia, troviamo invece nella maniera di questo un'arte più gentile e più conforme al vero. Nè vogliamo questa volta, come si fece con Giotto, discutere se l' allegoria sia stata suggerita al pittore da qualche dotta persona o si deva esclusivamente alla ispirazione sua propria, poichè qualunque fosse l' ipotesi su cui avessimo a fermarci, non iscemerebbe d' un punto

[1] Sono figure che hanno sofferto danni in molte parti.

il merito dell' artista che tanto abilmente seppe rappresentarla.

Gli effetti del buon governo sono figurati nella seconda parete in due parti ben distinte. La prima rappresenta una piazza cinta dalle mura della città, nel mezzo della quale un gruppo di nove tra donne e ragazze, vestite alla foggia del tempo e inghirlandate di fiori, tenendosi per mano, muovono in giro alla danza al suono di un cimbalo scosso da un' altra compagna. Torno torno vedonsi delle botteghe, in una delle quali un sartore vende abiti ad un contadino, il quale conduce con una corda il suo giumento. In un' altra un tale insegna a leggere a fanciulli; in una terza un oste vende il vino, mentre vedonsi sparsi qua e là altri contadini, i quali entrati in città colle giumente cariche si avviano al mercato. Sul davanti una donna si avanza con un paniere in capo, e più indietro una vecchia e da un lato un pastore, che si avvia dall' altra parte per uscire dalla porta della città spingendo a sè innanzi le capre. [1] Alla destra delle danzatrici vedonsi alcuni uomini a cavallo e tra essi, sopra un cavallo bianco condotto a mano da un fante, una donna signorilmente vestita e incoronata di fiori. Alla Comitiva che s' avvia nell' interno e fra gli edifizi, fa seguito altra gente a piedi e a cavallo, con cui vuolsi siasi voluto rappresentare uno sposalizio del tempo. Ma sopra tutto importante è vedere rappresentata la città di Siena colle sue mura, la cattedrale col campanile e i suoi palazzi colle torri, sopra una delle quali stanno ancora lavorando gli operai. Dall' altro lato sopra la porta della torre che mette alla città, vedesi sopra una mensola lo stemma dalla lupa

[1] Manca in molte parti il colore specialmente del fondo, ed è caduto un pezzo d' intonaco su cui era dipinta la cinta delle mura cittadine, e pur troppo non è questo il solo danno patito da questa allegoria.

che allatta i gemelli. Appena fuori dell' abitato vedesi librata in aria colle ali distese, e scarsamente coperta da un velo, la figura d'una donna dai lunghi capelli sciolti e svolazzanti ai lati, tenuti uniti nel mezzo da un nastro verde.[1] Col braccio sinistro disteso tiene una tavoletta avente alle estremità due legni attraversati da una corda, alla quale è appesa una figurina. Nell' altra mano dispiega un cartello, la cui iscrizione chiarisce il significato dell' allegoria.[2] Questa figura dalle forme gentili è delle meglio conservate. Presso la porta della città si vedono due figure in atto d' entrare ed un signore a cavallo appena uscito, che tiene sul sinistro braccio un falcone e si volta a ricercare coll' occhio il servo che lo segue. Lo precede una donna a cavallo signorilmente vestita e fra gli alberi del boschetto vedonsi alcune figure colla balestra ed altre colle reti occupate a dare la caccia agli uccelli e ad altri animali. Sulla strada che attraversa l' intera parete, vedonsi persone che entrano con le giumente cariche in città, ed altre che invece ritornano dal mercato, mandando innanzi le bestie scariche. Più indietro nella campagna altre figure a cavallo ed a piedi vanno cacciando coi cani. Il rimanente è formato da colline coltivate che si accavallano le une sopra le altre, qua e là cosparse di casolari e di contadini dediti al lavoro. Nel mezzo presso il mare è la città di Talamone[3] e al mare mette un fiume, che scendendo dalla parte di sotto separa in due la campagna. Un ponte

[1] Ai lati del capo si legge SECURITAS.

[2] SENZA PAVRA OGNI UOM FRANCO CAMINI
E LAVORANDO SEMINI CIASCUNO,
MENTRE CHE TAL COMUNO
MANTERRÀ QUESTA DONNA IN SIGNORIA,
CH' ELLA HA LEVATA A' REI OGNI BALIA.

[3] Vicino è scritto TALAM̄, ossia Talamone, che era il porto vagheggiato dai Senesi, ma che non poterono mai renderlo per essi sorgente di ricchezza.

gettato sul fiume continua la strada che mena alla città e sul ponte vedonsi altri giumenti avviati al mercato o di ritorno alla campagna. Sotto nell'orlo della finta cornice abbiamo l'iscrizione, in parte rinnovata e che riportiamo in nota. [1] Nel finto basamento a fondo rosso vedonsi dipinte a chiaroscuro, entro formelle mistilinee, le tre figure allegoriche della Geometria, dell'Astrologia e della Filosofia. [2] Anche questa vasta composizione è bene ed ordinatamente distribuita, e quantunque assai guasta dai restauri e in parte manchevole, lascia tuttavia scorgere ancora quanto l'arte Senese abbia

[1] VOLGETE GLI OCCHI A RIMIRAR COSTEI
VOI CHE REGGETE, CH' È QUI FIGURATA,
E PER SU' ECCELLENZIA CORONATA;
LA QUAL SEMPRE A CIASCUN SUO DRITTO RENDE.
GUARDATE QUANTI BEN VENGON DA LEI
E COME È DOLCE VITA E RIPOSATA
QUELLA DE LA CITTÀ DU È SERVATA
QUESTA VIRTÙ CHE PIÙ D' ALTRA RISPLENDE.
ELLA GUARDA E DIFENDE
CHI LEI ONORA, E LOR NUTRICA ET PASCE;
DA LA SUO' LUCE NASCE
EL MERITAR COLOR CH' OPERAN BENE,
ET AGL' INIQUI DAR DEBITE PENE.

Questa iscrizione, come tutte le altre, si trova copiata in diversi codici del secolo XVIII nella biblioteca di Siena. Noi però l'abbiamo prese dal *Comm.* del Lorenzetti nel Vasari, vol. II, pag. 71 e seguenti.

[2] La prima, appena visibile, è rappresentata da una giovane incoronata seduta di fianco con un compasso aperto nella destra in atto di misurare. Sotto leggesi GEOMETRIA. La seconda è pure raffigurata da una giovane di piacevoli ed eleganti forme, coi capelli accomodati in trecce attorno alla testa. Essa è seduta in atto d'osservare una sfera che tiene sollevata colla mano sinistra, mentre posa l'altra sopra un ginocchio. Indossa la tunica ed è in parte coperta dal manto. Sotto leggesi ASTROLOGIA. La terza pure seduta in aspetto nobile e dignitoso è coperta dalla tunica e dal manto con ricche orlature dorate, stretto al seno da un fermaglio. Ha la testa incoronata d'alloro con sopra un fino drappo, i cui estremi cadono ai lati della faccia sulle spalle; nella destra poggiata sul ginocchio tiene un bastone, e posa l'altra su tre libri collocati sull'altro ginocchio. Sotto leggesi FILOSOFIA. Questa figura allegorica meglio conservata è di tal bellezza, che si accosta molto a quelle dipinte da Giotto.

progredito con Ambrogio Lorenzetti nello studio della natura e nella riproduzione di scene domestiche a vario soggetto e dei costumi del tempo. Nella città di Siena anche qui rappresentata abbiamo una buona prospettiva con tanta esattezza di forme, quanto era compatibile con quei tempi.

Nella terza parete di contro a questa, il Lorenzetti rappresentò di nuovo in due diverse storie il mal governo e le tristi conseguenze che ne derivano. A destra sopra un piano elevato siede nel mezzo presso le mura della città la Tirannide, rappresentata da un' orrida, colossale e cornuta figura, dagli occhi loschi e due enormi zanne uscenti dalla bocca. Ha lunghe trecce di capelli attortigliate attorno le corna, ed indossa un' armatura con sopra un mantello rosso. Nella destra stringe un pugnale e nell' altra mano una coppa. Sotto disteso ai piedi vedesi un caprone che la guarda. [1] Nell' alto sospesa in aria sopra il capo della Tirannide vedesi la Superbia con le ali dispiegate al volo; a destra, l'Avarizia e a sinistra la Vanagloria. [2]

Ai lati della Tirannide posta in alto seggio riccamente coperto da un drappo a varii colori, vedonsi sedute a destra le figure della Frode, del Tradimento e

[1] Ai lati della testa è scritto: TYRANIA. Una parte della veste rossa è perduta ed il rimanente è, più o meno, ripassato da nuovo colore.

[2] La Superbia è una giovane donna colle corna rosse e una benda attorno alla fronte. Veste di rosso e nella destra abbassata stringe un pugnale e nell' altra il giogo. L' Avarizia è una brutta vecchia magra e scarna, molto alterata dal ridipinto, col capo coperto d' una bianca berretta e poveramente vestita. Ha nella destra un' asta di ferro uncinata e serra coll' altra mano al petto un piccolo scrigno. La Vanagloria dall' altra parte è una giovane signora dai capelli spartiti e commisti a perle, legati insieme da un nastro rosso. Indossa una ricca veste tutta tempestata di gemme ed è in atto di guardarsi nello specchio che tiene nella destra. Nell' altra mano ha una lunga canna con foglie, e compie il numero dei vizi che fan contrasto alle virtù del buon governo. Ai lati delle loro teste leggesi il nome di ciascuna: SUPERBIA · AVARIZIA · VANAGLORIA.

della Crudeltà; a sinistra quelle del Furore, della Divisione e della Guerra.[1]

Il rimanente di questo dipinto non solo è nella parte inferiore alterato nelle forme e fatto nero nelle tinte pel ridipinto, ma insieme colla pittura manca ancora di

[1] La Frode è una donna coi lunghi capelli che scendono scarmigliati dietro le spalle. Piegata alquanto verso la Tirannide, ha l'aria contraffatta e la bocca aperta in atto di gridare. Indossa una ricca veste tutta ricamata con sopra il manto, che lascia vedere spiegate due ali da pipistrello. Nelle mani uncinate a guisa d'artigli tiene pei due capi un bastone piegato. Sopra ai lati della testa leggesi: FRAUS. Il Tradimento è un uomo dall'aspetto sgarbato e dalla attitudine tranquilla, che rivolto alquanto alla Tirannide tiene sulle ginocchia un animale, che anteriormente ha la forma d'agnello, il quale finisce con una lunga coda, sotto cui scorgonsi tre zampe da corvo, e sembra un drago ricoperto da una pelle d'agnello. Il Tradimento è coperto di tunica con collare allacciato al collo, ed ha in capo un berretto. Ai lati della testa leggesi: PRODITIO. La metà inferiore, così della Frode come della Tirannide e del Tradimento insieme coll'animale, sono dipinte a nuovo. La Crudeltà è una figura di vecchia con lunghi ed arruffati capelli cadenti sul petto e lungo le spalle, colle braccia nude e coperta nel resto da una veste nera. Stringe nella sinistra un fanciullo che tiene sollevato per il collo, il quale tutto contraffatto in viso, colla lingua fuori dalla bocca, dimenasi colle braccia e le gambe quasi contorto dal dolore. Essa stringe con la destra un serpente attortigliato al suo braccio, e mentre lo morde presso il capo lo tiene rivolto al fanciullo. Ai lati della testa leggesi: CRUDELITAS. Anche queste figure furono rifatte, nè siamo ben certi, che quanto vedesi ora sia l'esatta ripetizione dell'antico dipinto e non abbia invece subìto mutazioni pei patiti restauri. Dall'altro lato della Tirannide si trova dritto in piedi sul banco il Furore, rappresentato da un mostro colla testa di cignale, il corpo d'uomo, le gambe da cavallo e la parte posteriore da cane. Rivolto alla Tirannia, stringe nella destra un pugnale e nella sinistra abbassata un sasso. Ai lati della testa leggesi: FUROR. La Divisione gli succede subito, ma seduta e volta dalla parte opposta è occupata a segare un pezzo di legno che tiene fermo coll'altra mano sur uno dei suoi ginocchi. Veste un abito metà bianco e metà nero, con scritto sulla prima metà la parola SI e NO sulla seconda. Ai lati della testa leggesi: DIVISIO. L'ultima figura è d'un guerriero, vestito con tunica e manto, e col morione in capo. Tiene brandita in alto nella destra levata la spada, in atto di vibrare il colpo, mentre si copre collo scudo, sul quale stentatamente leggesi ancora la parola: GVERRA. Anche queste figure, come le altre e i nomi, sono alterate nelle forme e fatte nere insieme con la tappezzeria a scacchi rossi e diversi fra loro, la quale vedesi distesa su tutto il banco. Una crepa del muro taglia in due la figura della Divisione.

buona parte dell'intonaco, da rendere assai difficile il distinguere nettamente che cosa vi fosse rappresentato. Dal poco rimasto sembra che vi dovesse essere figurata la Giustizia, nelle forme d'una donna gettata per terra.[1] Dinanzi ad essa e rivolta alla Tirannide sta un'altra figura di donna con in mano la corda, cui è attaccato un disco, e nell'altra un'asta della bilancia, il cui perno e l'altr'asta col disco giacciono distaccati a terra dall'altra parte della Giustizia. Poco lontano vedonsi due uomini che con forza stanno tirando una veste (forse della Giustizia) per farla a brandelli, e più a destra nel fondo havvi per terra una figura di uomo ed in vicinanza altre figure che s'avviano alla città,[2] dal lato appunto dove abbiamo notata la figura della Guerra in atto di vibrare colpi colla spada.

Dall'altra parte, in vicinanza alla donna volta alla Tirannide, trovasi una seconda figura, contro la quale un guerriero vibra un colpo di pugnale.[3] Poco discosto è un secondo guerriero presso alcune figure di donna, una delle quali pare tenga nelle mani un canestro, e un'altra, veduta di fronte, si strappa le vesti sul seno, mentre lì presso vedesi in terra una figura che sembra morta. Più indietro sonovi due guerrieri; l'uno armato di pugnale minaccia, tenendola per un braccio, una donna regalmente vestita e col diadema in capo, spinta innanzi violentemente dall'altro, per rappresentare forse la Giustizia trascinata innanzi alla Tirannide, dove poco

[1] Sul palco, dove è posto il seggio su cui sta la Tirannide, si legge scritto: IVST[ITIA]. Di questa figura di donna non resta che una piccola parte talmente annerita, da non distinguersi quasi più nulla.

[2] Anche questa parte della pittura è tutta rinnovata e insieme col fondo annerita nelle tinte, da rendere difficile distinguere gli oggetti. Nell'angolo estremo in basso havvi un pezzo d'intonaco nuovo.

[3] Per la maggior parte è rinnovata, e della figura del guerriero non vedesi che la parte superiore, anch'essa annerita nelle tinte. Il rimanente manca, e con esso l'intonaco.

prima l'abbiam vista gettata a terra, denudata e priva del suo simbolo. Poco discosto da questo gruppo vedesi un tale fermare un uomo col prenderlo al collo per la veste, ed un altro con un piatto fra le mani, con sopra non sappiamo bene se frutta o monete, tanto la pittura è alterata.[1] Anche in questa scena vedonsi le torri e le case della città con la differenza che, invece di vedere gente occupata a fabbricare per darvi incremento, vedonsi persone intente con picche a demolire. Appena fuori della cinta delle mura e in vicinanza alla porta della città, vedesi librata in aria, quasi riscontro alla Sicurezza dipinta nell'affresco dirimpetto, la figura del Timore[2] rappresentato da una vecchia scarna, dalle brutte e magre forme malamente coperte da cenci. Ha le ali spiegate, e lungo le spalle le scendono arruffati i lunghi ed ispidi capelli. Col braccio disteso impugna minacciosa la spada, mentre nell'altra mano tiene dispiegato un cartello scritto.[3] Fuori della città vedesi un guerriero a cavallo preceduto da altri a piedi. Il rimanente della pittura manca, se ne togli pochi indizi non facili a distinguersi, perchè alterati dal ridipinto, ma che forse rappresentavano originalmente gente armata, intenta a mettere a ruba la campagna consumando scene di sangue e le consuete violenze. Come nella parete di contro, anche in questa havvi sotto la finta cornice una iscrizione, la quale, benchè mancante di quasi due righe, serve a spiegare il significato dell'allego-

[1] Le figure di questo gruppo mancano delle parti inferiori, ed il resto è divenuto nero quasi tutto o manca in parte del colore.

[2] Leggesi vicino alla testa: TIMOR.

[3] Sul cartello leggesi la seguente iscrizione:

PER VOLERE EL BEN PROPRIO IN QUESTA TERRA
SOMMESS' È LA GIUSTIZIA A TIRANNIA;
UNDE PER QUESTA VIA
NON PASSA ALCVN SENZA DVBBIO DI MORTE;
CHE FVOR SI ROBBA E DENTRO DA LE PORTE.

ria.[1] Nel finto basamento di tutte le figure allegoriche che vi erano dipinte a chiaroscuro, più non rimangono che due formelle, in una delle quali è rappresentata insieme coi resti della pittura annerita la figura di Nerone nell' atto di uccidersi,[2] e nell' altra, con eguali tracce di pittura divenuta nera, un' aggressione, in cui vedesi l' aggredito steso per terra sotto l' aggressore, il quale dopo averlo ucciso sembra stia derubandolo. Vuolsi che siano figurati Caracalla e Geta.[3] Tra queste figure havvi in un gran riquadro, come nel fresco del Reggimento, un' iscrizione atta a spiegare l' allegoria della pittura.[4] Le finte cornici contengono nella parte

[1] . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . . . E PER EFFETTO
CHE DOVE È TIRANNIA È GRAN SOSPETTO,
GUERRE, RAPINE, TRADIMENTI E 'NGANNI
PRENDONSI SIGNORIA SOPRA DI LEI
E PONGASI LA MENTE E LO INTELLETTO
IN TENER SEMPRE A JUSTIZIA SUGGETTO
CIASCUN PER ISCHIFAR SÌ SCURI DANNI,
ABBATTENDO E' TIRANNI;
E CHI TURBAR LA VUOL, SIA, PER SUO MERTO,
DISCACCIATO E DISERTO,
INSIEME CON QUALUNQUE S' HA SEGUACE,
FORTIFICANDO LEI PER NOSTRA PACE.

[2] Della figura di Nerone rimane, benchè annerita, sola la parte superiore. Si può rilevare però che fu dipinto nell' atto, in cui messa l' impugnatura della spada in terra si abbandona sulla punta per trovarvi la morte. Sotto si legge: NERO.

[3] In basso non è rimasto che qualche indizio di lettere e però mancano i nomi. Nel *Comm.* ad Ambrogio Lorenzetti dice il Vasari nel vol. II, pag. 80, essere rimaste le sole lettere ANT, che forse dicevano ANTIOCUS, ma che noi non fummo più capaci di rilevare.

[4] LÀ DOVE STA LEGATA LA JUSTIZIA,
NESSUN AL BEN COMUN GIÀ MAI S' ACCORDA,
NÈ TIRA A DRITTA CORDA.
PERÒ CONVIEN CHE TIRANNIA SORMONTI;
LA QUAL, PER ADEMPIR LA SUA NEQUIZIA,
NULLO VOLER NÈ OPERAR DISCORDA
DALLA NATURA LORDA
DE' VIZI CHE CON LEI SON QUI CONGIUNTI.
QUESTA CACCIA COLOR CHE AL BEN SON PRONTI,

superiore fra mezzo l' ornato gli stemmi del Comune e del popolo, i segni dello zodiaco, e gli emblemi delle arti e dei mestieri. [1]

E CHIAMA A SÈ CIASCUN CHE A MALE INTENDE.
QUESTA SEMPRE DIFENDE
CHI SFORZA, O ROBBA, O CHI ODIASSE PACE;
UNDE OGNI TERRA SUA INCULTA GIACE.

[1] Incominciando dalla parete ultimamente descritta, vedesi in una formella mistilinea un vecchio con una palla nella destra e nell' altra mano il martello. Forse rappresenta Tubalcain, l' inventore dell' arte di lavorare il ferro e il rame. Delle due più piccole ai lati l' una manca e nell' altra trovasi un vaso. Nella seconda formella mistilinea havvi una mezza figura di vecchio con uva bianca e nera in una mano, e nell' altra un piccolo albero, e rappresenta forse Noè. Nelle piccole formelle ai lati havvi un leone bianco su fondo rosso. Nella terza formella mistilinea è rappresentata una mezza figura regalmente vestita e colla corona in capo, con lo scettro nella destra e il mondo nell' altra mano. Nelle minori ai lati, vedesi in una un centauro in atto di scoccare la freccia e nell' altra due pesci. Nella quarta mistilinea havvi lo scudo coi gigli d' oro su fondo scuro e le piccole formelle ai lati sono metà azzurre e metà bianche. Nella quinta formella mistilinea havvi un uomo vestito di giallo, col berretto rosso in capo e qualcosa in mano della forma d' una palla di color bianco come la neve, e nelle formelle minori ai lati di nuovo il leone bianco su fondo rosso. Nella sesta formella mistilinea havvi un uomo a cavallo, tutto ridipinto a nuovo, colla spada sguainata in atto di combattere, ed in una delle minori rimaste havvi la figura del becco. Nella cornice della parete di mezzo, nascosto in parte dalla colorata travatura di legno, vedesi scritto sotto la prima formella mistilinea il nome di Piviere, senza che possa distinguersi la pittura nè le formelle minori. Nella seconda mistilinea sonvi due cavalli uniti insieme in direzione contraria, con cerchi nel mezzo e raggi di luce che partono dal centro. La parte superiore insieme colle formelle minori è nascosta. Delle altre due che seguono vedesi soltanto una piccola parte della forma mistilinea. Nella terza parete havvi in una formella il toro di profilo e nel mezzo entro un cerchio azzurro pure di profilo è dipinta una donna colle braccia mezzo sollevate e le mani aperte. Una delle piccole formelle ai lati è mezza bianca e mezza nera; nell' altra sembra riprodotto il leone bianco su fondo rosso. Il soggetto della seconda mistilinea è indistinguibile e così delle minori ai lati. Nella terza formella mistilinea havvi uno stemma o scudo rosso colle chiavi incrociate, ma senza le minori ai lati. Nella quarta mistilinea vedesi una giovane donna che nella mano sinistra tiene un libro chiuso e il regolo, e nell' altra un' asta, mentre dal capo manda raggi di luce. Nelle piccole ai lati, havvi in una un uomo con due fanciulli in braccio, e nell' altra una donna con due cornucopie, dalle quali escono

È evidente che questo grande ed importante lavoro della Scuola Senese, per le tante e così grandi alterazioni patite, deve avere perduto assai del suo carattere originale e delle sue primitive bellezze.[1] Nondimeno è forza convenire che dopo ponderato esame e vinta la sfavorevole impressione che pei danni patiti si riceve, lo studio attento del dipinto può persuaderci, che se nelle pitture di Giotto a Assisi si ebbero caratteri pieni d'energia e dipinti novatori, si riscontra in queste dei Lorenzetti un'arte più adulta, ricca di forza e quasi diremo monumentale, e per questi rispetti preferibile a quella di Simone di Martino.

Le composizioni sono infatti bene ordinate, i gruppi in molta armonia fra loro, nè le figure hanno più le forme e i tipi antiquati e convenzionali, predominanti nei pittori di quella Scuola. Anche i movimenti

fiamme. La quinta formella mistilinea rinchiude una donna col capo cinto da verdura, con delle spighe piene nella sinistra e la falce nella destra. Le formelle minori ai lati sono per metà bianche e metà nere. Nella sesta vedonsi uniti in direzione opposta due cavalli e nel mezzo il Sole e la Luna. Una delle minori è metà bianca e metà nera e l'altra manca. Come si disse già, alcune delle formelle mancano ed altre sono in parte mal ridotte dal tempo, e in parte alterate dai ritocchi.

[1] Non siamo lontani dal credere che un primo e parziale restauro abbiano patito anche le figure allegoriche librate in aria, nell'affresco rappresentante il Buon Governo, non che talune di quelle che gli stanno sedute ai lati come le tre a sinistra, le quali non giungono alla bellezza delle compagne, e qualcuna ancora delle ventiquattro figurine della processione. Nell'anno 1518 si accenna ad un restauro fatto da Girolamo di Benvenuto, senza che ci si dica se prima di lui e persino per opera di qualche scolaro d'Ambrogio non ne patissero uno precedente. Un altro ne ebbero nell'anno 1521 per opera di Lorenzo di Francesco, come si trova accennato anche nel Vasari in una nota del vol. II, pag. 71, e per parte nostra crediamo che non sia stato l'ultimo. Dopo scritte queste pagine, anzi in questi giorni, vennero con cura fermati alcuni pezzi d'intonaco dipinti, e ripulita la pittura dalla polvere. Restaurata la pittura decorativa del soffitto di legno, furono restaurate anche le parti accessorie ai lati della finestra ed i finti basamenti delle pareti. Questi dipinti di Ambrogio hanno tutto il carattere di essere stati eseguiti a tempera e non a fresco.

sono più naturali, maggiore la calma, più misurata l'espressione, più facile il piegare, più chiaro di tinte il colorito ed una tecnica esecuzione assai migliore. Di tutte le opere della Scuola Senese, queste più d'ogni altra si accostano alla maniera nobile, elevata e severa di Giotto seguita dall'Orcagna. [1]

E questi lavori più specialmente dimostrano la giustezza delle parole del Ghiberti che se, cioè, « Simone fu nobilissimo pittore e tenuto dai pittori senesi per il migliore, a lui pareva invece molto migliore Ambrogio Lorenzetti, e altrimenti dotto che nessuno degli altri fosse. » [2] Noi, come abbiamo più volte notato, soggiungiamo per conto nostro, che avendo visto il Ghiberti dimentico del nome e delle opere del fratello d'Ambrogio, alcune delle quali portavano il suo nome ed altre si rassomigliano talmente per lo stile da potersi facilmente confondere, parte della lode dal Ghiberti data ad Ambrogio è pur dovuta al fratello maggiore Pietro, poichè in vero mostransi entrambi pittori più grandi e di maggior ingegno di Simone.

Altre memorie del 1339 e del 1340 ci dicono, che Ambrogio dipinse la tavola di San Crescenzio per il Duomo di Siena con due figure d'angelo e un candelabro. [3] Nello stesso anno 1340 si trova ricordato per

[1] Le partite risguardanti queste pitture della Sala dei Nove, detta della Pace, sono le seguenti: 29 Aprile 1337, pagamento di 10 fiorini d'oro, 31 lib. 16 soldi 8 den. — 30 Giugno medesimo anno, 10 fiorini. — 18 Febbraio 1339, 6 fiorini. — 24 Settembre, 10 fiorini. — 8 Decembre, 10 fiorini. — 18 Febbraio 1339, 6 fiorini. — 20 Giugno, 10 fiorini. — Totale 62 fiorini. Vedasi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 195.

[2] Vedi Ghiberti, *Comm. secondo*, pag. XXV, nel Vasari.

[3] Dei pagamenti fatti per questi lavori ad Ambrogio e al maestro falegname Paolo Bindi, si legge nei *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 196. Non si conosce la fine fatta da questa tavola, nè delle altre due dal Ghiberti ricordate nel *Comm.* al Vasari, vol. I, pag. XXV.

una pittura d'ignoto soggetto da lui eseguita nella cappella del cimitero.[1] Nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze trovasi una tavola colla presentazione del Bambino Gesù al tempio, dove in basso e sulla cornice si legge: AMBROSIUS · LAURENTII · DE · SENIS · FECIT · HOC · OPUS · ANNO · DOMINI · MCCCXLII.[2]

Firenze.

Siena.

Questa tavola proviene dall'Ospedaletto di Siena,

[1] Vedasi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 196.

[2] La scena ha luogo nell'interno d'una chiesa a tre navate sostenute da eleganti colonnette, con una cupola di forma ottagonale. Il tutto è ricco di finti marmi e di elegante ornamentazione. La forma architettonica è Gotica. Nel mezzo presso l'altare vedesi di prospetto un sacerdote, che mentre tiene nella destra il coltello è rivolto ad un altro che di profilo e colla destra sollevata gli rivolge la parola. Da questo stesso lato vedesi sul davanti Simeone col capo circondato dall'aureola, di aspetto severo e con folta e lunga barba ricciuta, il quale regge colle braccia il Putto steso sopra un panno bianco, mentre guarda la Vergine che sta dall'altro lato. Dietro a Simeone vedesi un vecchio rivolto alla Profetessa collocata sul davanti presso Simeone, la quale, mentre protende alquanto innanzi il capo per osservare la Vergine, accenna coll'indice della destra al Bambino, tenendo spiegato coll'altra mano abbassata il rotolo colla nota profezia. Il Bambino, coperto da una tunichetta, guarda alla madre, mentre succhia un ditino della sua mano sinistra e tiene disteso l'altro braccio sul braccio di Simeone. Davanti e di contro trovasi la Vergine che tiene sulle braccia mezzo sollevate il panno, su cui portava il divin Figliuoletto e volge lo sguardo compiacente verso la Profetessa. Il carattere, i lineamenti, l'attitudine e la foggia della veste, mostrano essere questa una nobile ed elegante figura, com'è anche l'altra del seguito che ritta e ferma con una mano sull'altra è in atto di ascoltare la Profetessa. Vicino e dietro la Vergine havvi una seconda figura intenta a guardare. L'ultimo è Giuseppe che coll'aureola come la Madonna e Simeone guarda in atto di sorpresa alla Profetessa, tenendo la mano destra sollevata, mentre coll'altra abbassata tira a sè il manto che lo copre. Nella parte superiore entro due archi a sesto acuto vedesi la mezza figura d'un profeta col rotolo spiegato. Nella parte di mezzo due intere figure di Profeti tengono con movimento facile e naturale un rotolo spiegato. La composizione è simmetrica e bene ordinata; le figure in varii e naturali movimenti s'aggruppano convenientemente. I tipi, i caratteri e le forme loro, sono affatto senesi e quali vedonsi nelle opere dei fratelli Lorenzetti. L'esecuzione è molto accurata e diligente, come pure il disegno. Questa tavola a cagione del restauro e delle vernici è molto alterata nel colore e fa oggi un effetto ben diverso da quello che doveva far prima del restauro. È indicata nella Galleria col n. 17.

pel quale il Vasari racconta che Ambrogio dipingesse una storia nuova e bella per l' invenzione, con alcune altre tavole che vedevansi in quella città. [1]

Siena.

L' Annunziazione alla Vergine colla data dell' anno 1344, eseguita nel Palazzo Pubblico di Siena e detta la Madonna dei Donzelli, trovasi ora in quella Galleria dell' Accademia di Belle Arti, molto danneggiata però dai restauri, e dalle cattive vernici ridotta a un colorito crudo e vitreo. In basso della tavola è scritto:

· · · · · XVII · DI · DECEMBRE · M · CCC · XLIIII · FECE · AMBRUOGIO · LORENCI · QUESTA · TAVOLA · ERA · CAMARLENGO · DON · FRANCESCO · MONACO · DI · SAN · GALGANO · E · ASSECUTORI · BINDO · PETRUCCI · GIOVANNI · DI · MEO · BALDINOTTI · MINO · D · ANDREOCCIO · SCRITTORE · AGNOLO · LOCTI. [2]

Il Tizio nelle sue *Storie* ricorda in questo stesso anno (1344) un' altra Annunziazione fatta da Ambrogio nella facciata della chiesa di San Pietro in Castel vecchio (*castri veteris*) di Siena, non che un Mappamondo, il quale trovavasì nella seconda sala detta delle Balestre

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 66. Ma pare invece che Ambrogio non dipingesse in quell'Ospitale, bensì nella facciata d' una chiesetta attigua, oggi soppressa, dedicata a San Bernardino, dove vedevansi alcuni fatti della vita della Madonna.

[2] La Madonna siede da un lato col libro aperto sulle ginocchia e le mani incrociate al seno, volgendo quietamente la testa per guardare l' angelo che gli sta dinanzi con un ginocchio a terra e il capo cinto d' una corona d'alloro. Questi col braccio destro mezzo sollevato indica col pollice, nell' atto dell' annunzio, la figura del Padre Eterno che vedesi in cielo. Coll' altra mano tiene una palma. Fra gli archi, sostenuti da una colonnetta, avvi la mezza figura del Padre Eterno. I movimenti non mancano di naturalezza e di attitudine quieta e tranquilla, le forme sono piuttosto grosse e paffute e ricchi i panneggiamenti. Il disegno è diligente e preciso. Anco questa tavola doveva essere una delle migliori del maestro, ma, come si notò, ridotta come vedesi ha molto perduto del carattere originale.

nel Palazzo pubblico[1] ed è anche ricordato dal Vasari che aggiunge, essersi da Ambrogio in una gran sala del Palazzo della Signoria di Siena eseguita la guerra di Asinalunga.[2] Questa pittura a monocromo vedesi nella parte superiore della parete sinistra dell' antica sala del Consiglio, dove già abbiamo ricordato i due affreschi di Simone di Martino.

Ma questo grande affresco non mostra la maniera dei Lorenzetti, mentre nelle parti sfuggite al restauro si ravvisa quella dei loro seguaci. E che non sia opera di Ambrogio lo dimostra lo stesso soggetto, rappresentante la vittoria ottenuta nel 6 ottobre 1363 dai Senesi a Torrita di Chiana, sotto il comando di Francesco degli Orsini Signore di Monterotondo, contro la compagnia di ventura detta del Cappello.[3]

E racconta ancora che nello stesso Palazzo eseguì con terra verde otto storie, le quali più non si vedono,[4]

[1] Oltre il Tizio lo ricorda anche il Vasari a pag. 67 del vol. II, ed il Ghiberti, a pag. 25 del *Comm.*, in Vasari vol. I. Si dice fosse dipinto su tela, ed un avanzo di questa vedevasi sul finire del secolo scorso appeso ad una delle pareti della Sala stessa.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 66.

[3] Alla estrema destra dinanzi alla porta di una città vedesi la colossale figura di un Santo con l'aureola attorno al capo. Egli è seduto colla testa rivolta a noi, impugna colla destra la spada, mentre accenna alla battaglia dipinta, e tiene nella sinistra sollevata la lettera T. Attorno al seggio vedonsi alcune figure allegoriche. Questa parte del dipinto è racchiusa in una cornice, sotto la quale leggesi: « DOCTOR . CUIUS . SUB . NOMINE . BELLUM . GESSIMUS . ROBORE . TURBAM . FAMOSAM . NOBIS . FECIT . VICTORIA . PALMAM . » (*sic*) Il T che tiene in mano il Santo è ripetuto sul morione dell' Orsini; nè sarebbe fuor di luogo il credere, che quella lettera potesse indicare il castello di Torrita, e quel Santo il Santo tutelare, sotto la cui protezione i Senesi vinsero la battaglia. La pittura è a chiaro-scuro a tinta giallastra, ma l' ultima parte, nella quale vedesi il combattimento e la fuga della compagnia di ventura, si riconosce come una parte rinnovata. Nel fondo, sulle colline come nel basso, sono dipinte città o castelli fortificati del territorio Senese, coi loro nomi scritti in vicinanza. Nel Litta, *Famiglie celebri Italiane*, si trova riportata una copia di questo affresco, insieme colla iscrizione.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 67.

ma che forse son quelle, di cui una memoria del 1345 ci dice che Ambrogio dipinse nella camera dei signori Nove.[1] Il Vasari dà come ultimo lavoro di Ambrogio una tavola ora perduta, ma fatta per Monte Oliveto di Chiusi, dove disse che anco Pietro aveva dipinta una tavola,[2] soggiungendo, che Ambrogio poco dopo moriva d'anni 83 e che le sue opere furono eseguite intorno al 1340.[3] Secondo il Vasari, adunque, Ambrogio sarebbe nato intorno al 1257; ma a noi sembra tempo troppo remoto, quando non convenga credere che sia morto più tardi assai del 1340, la quale ipotesi non sembra conforme al vero, poichè di lui abbiamo un ultimo documento nel 1345. Molti credono, come si disse pure del fratello Pietro, che morisse nell'occasione della peste dell'anno 1348.[4]

Siena.

Nella Galleria di Siena vedonsi in cattivo stato di conservazione due altre tavole di Ambrogio. La prima proveniente dal Monastero di Santa Petronilla di quella città è molto mal ridotta e coperta anco da pessime vernici. Rappresenta la Vergine col Putto in braccio, il quale tiene nella sinistra abbassata un rotolo spiegato, su cui si legge BEATI PAUPERES. Appoggia il viso a quello della madre, mentre col destro braccio ne circonda il collo posando la mano sulla spalla di lei.[5] Da un lato sta Santa Maria Maddalena col vaso nella destra abbassata, mentre sollevando l'altra mano fissa lo sguardo nella Vergine.[6] Dall'altro lato, pure rivolta alla Vergine, vedesi Santa Dorotea, la quale solleva in parte colla mano si-

[1] Vedi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 197.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 27, vita di Pietro Laurati e di nuovo a pag. 68, vita di Ambrogio Lorenzetti.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 69.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 68, in fine della nota 3.

[5] È coperto da una tunichetta con orlatura ricamata e dorata. La Vergine indossa la solita veste col manto.

[6] Oltre la veste, ha il manto che le copre in parte anco la testa.

nistra la veste ripiena di fiori, di cui offre un mazzo [1] alla Vergine che la guarda. Più in basso avvi la Deposizione di Cristo dalla croce che è una composizione ricca di figure e piena di forza drammatica, ma che per essere la parte più guasta del quadro, produce una sgradita impressione. [2] In una delle tavole laterali si vede ritto in piedi San Giovanni Battista, rivolto verso il Putto, che indica allo spettatore coll' indice della mano destra. [3] Nell' altra havvi San Giovanni Evangelista veduto quasi di faccia, il quale tiene l' Aquila unita ad un disco, entro cui vedesi una testa d' uomo che manda raggi. [4] Questa tavola d' altare ha tutti i caratteri propri dei lavori dei Lorenzetti, ma ricorda piuttosto la maniera d'Ambrogio, cui giustamente è attribuita. Una delle due cimase contiene la mezza figura di Sant' Ambrogio e l' altra la mezza figura di Sant' Antonio, guasta in alcune parti. [5]

L' altra è una piccola tavola con la Madonna seduta in trono col Putto sulle ginocchia, circondata da angeli ed adorata da sei Santi, tra cui Santa Caterina e Santa Dorotea. [6] I caratteri di questo dipinto rammentano quelli d' una figura colossale della Madonna col Putto, che più innanzi sarà ricordata e che si trova nella loggia superiore del Palazzo Pubblico di Siena. Nella stessa Galleria vedesi un dossale molto danneggiato e pure coperto da cattive vernici. Rappresenta la Vergine col Bam-

[1] Anco questa Santa ha il manto che le copre in parte la testa.

[2] Sono figure intere, ma di piccola dimensione, mentre, come si disse, le altre sono poco più di mezze figure di grandezza quasi naturale.

[3] Oltre che dalla consueta pelle, è coperto anco dal manto.

[4] Indossa la tunica ed è coperto dal manto, e la sua figura, specialmente nella testa, è più offesa dell' altra.

[5] La tavola è indicata nella Galleria col n. 46, e le due cimase coi n. 47 e 48.

[6] Questa, che è la parte centrale d' un trittico, è indicata col n. 52.

bino in braccio fra le mezze figure dei Santi Pietro e Giuliana, Paolo e Giusto. Più in alto avvi nel mezzo l'Annunziazione, e nelle gugliette laterali gli Apostoli. Proviene dalla chiesa di San Giusto, [1] mentre le tavole con le mezze figure di San Giovanni Battista e San Paolo provengono dal convento di Santa Marta e sono anch'esse in cattivo stato di conservazione. [2] Queste tavole, le quali mostrano la maniera dei Lorenzetti, potrebbero essere state dipinte da qualche seguace o scolare che potrebbe essere Paolo di Maestro Neri.

Nella stessa categoria è da collocarsi la parte centrale d'una tavola, da noi veduta in un passaggio che mette alla sagrestia della chiesa di San Pietro Ovile in Siena, rappresentante seduta in trono la Madonna col Putto e quattro angeli ai lati. Ad essa furono aggiunte le due laterali con San Giovanni Battista e San Bernardino, le quali evidentemente appartengono ad altro quadro e ad altro tempo, poichè i caratteri appariscono essere di pittori del secolo XV. Lo stesso carattere si riscontra anche nelle cimase rappresentanti Cristo in croce con ai lati e più in basso la Madonna e San Giovanni, con le mezze figure di San Pietro e San Paolo, poste sopra un'altra tavola coll'Annunziazione, già da noi ricordata tra le opere dei seguaci di Simone di Martino e che trovasi nello stesso luogo. [3]

Nella loggia superiore del Palazzo Pubblico di Siena vedesi in una delle pareti laterali dal lato del Mercato la Vergine in trono di grandezza naturale, col Putto seduto sulle ginocchia da essa sostenuto colla mano sinistra, e cui presenta coll'altra un piccolo scudo con attorno una fascia mezzo bianca e mezzo nera, mentre nel

[1] Nella Galleria è indicato col n. 110.
[2] Sono indicate col n. 114 e 115.
[3] Vedasi la vita di Simone di Martino, pag. 118.

mezzo vedesi su fondo rosso il Leone, stemma del comune di Siena. Il Putto tiene nella mano abbassata un rotolo spiegato, nel quale avvi un' iscrizione. [1] La Madonna indossa i soliti abiti, danneggiati in parte o mancanti nella parte inferiore. Il manto azzurro è lumeggiato in oro ed il Putto indossa la solita tunichetta rossa cinta in vita. Il largo seggio è coperto da un tappeto giallo lavorato a fiorellini, ma del quale e del fondo manca la maggior parte. Le figure sono maggiori del naturale.

Sopra il cartone d' un libro delle Gabelle del Comune di Siena, che va dalle calende di luglio alle calende di gennajo del 1344, e che noi abbiamo veduto negli uffizj della Direzione del Registro, è figurato allegoricamente il Buon Governo. Questo dipinto ha pure i caratteri dell' opere di Ambrogio Lorenzetti. [2] Sopra un altro consimile cartone dell' anno 1357 abbiamo veduto nello stesso locale figurata coi caratteri dei seguaci dei Lorenzetti la presentazione del Bambino al tempio.

Siena. Un grazioso dipinto in tavola, i cui caratteri ricordano quelli di Ambrogio Lorenzetti, abbiamo veduto nella sagrestia vecchia della chiesa di San Francesco

[1] Non è dato di rilevare distintamente ogni parola, ma da quanto è rimasto pare che fosse la seguente: « MANDA[TUM] . NOV[UM] · DO · VOBIS · UT · DILIG[ATIS] · IN(VICEM). » Vedi il Vangelo di San Giovanni, cap. 13, verso 34.

[2] Rappresenta seduta in trono, la figura di un vecchio, dai lunghi capelli e con la barba spartita nel mezzo. Ha il capo coperto da un berretto rosso con risvolto bianco; le vesti, metà bianche e metà nere, hanno al collo una ricca orlatura. Nella destra, appoggiata al ginocchio tiene lo scettro sormontato da un giglio; nell' altra mano ha lo scudetto colla Madonna ed il Bambino in braccio, fra due angeli inginocchiati col cero acceso. Posa i piedi calzati di rosso sulla lupa, la quale lecca il dorso a uno dei due gemelli che poppano. Ai lati della testa sono poste le quattro seguenti iniziali C. S. C. V. intese per « *Commune Senarum Civitatis Virginis* » È questa la stessa figura del Reggimento che abbiamo veduta dipinta dal Lorenzetti in una delle sue allegorie nel Palazzo Pubblico di Siena.

in Siena. Rappresenta nella grandezza naturale la mezza figura della Madonna col Putto al seno in atto di succhiare, il quale con una mano sulla mammella si volge scherzoso a chi lo guarda. Il gruppo non manca di grazia, poichè i caratteri delle figure sono gentili e piacenti, com' è chiaro e luminoso nelle tinte il colorito e molto diligente l' esecuzione tecnica.

Empoli.

Sopra un altare a destra nella cattedrale di Empoli trovasi dipinta in tavola su fondo dorato la mezza figura della Madonna col Putto in braccio, il quale appoggia la testa alla guancia della madre. Le due figure sono piacenti e di colorito chiaro e luminoso. Il Putto è in parte coperto da una veste rossa, mentre la Madonna ha la consueta veste color rosso-lacca sopravi il manto azzurro tutto rinnovato, come sono rifatte le due aureole.

Lecceto.

Le pitture monocrome a terra verde, che vedonsi nel chiostro del convento di Lecceto, attribuite anche dal Padre della Valle [1] ad Ambrogio Lorenzetti, mostrano bensì la maniera sua, ma non la sua esecuzione, ed è a credere che siano state lavorate da qualche suo scolare.[2] I libri del convento ci dicono infatti che esse sono di Paolo di Neri, il quale dipingeva colà nel 1343 durante la vita d' Ambrogio.[3]

Di questo artista, le cui opere lo dimostrano se-

[1] Vedi Della Valle, *Lettere Senesi*, op. cit. vol. II, pag. 226.

[2] Nel primo chiostro della chiesa havvi dipinto da un lato il paradiso e di contro l' inferno. Nella terza parete le opere della Misericordia con alcuni soggetti profani, come caccie, un combattimento navale e un assalto a città fortificata. Sulla porta che mette alla chiesa entro una lunetta havvi in un tondo sostenuto da due angeli il busto di Cristo. Nel secondo chiostro sono dipinti alcuni fatti degli eremiti Agostiniani, e nella lunetta della parte laterale la mezza figura di Cristo risorto, che serrandosi con una mano il manto addosso stringe coll'altra l'asta con la bandiera. Sono pitture qua e là assai danneggiate.

[3] Vedi *Doc. dell' Arte Sen.*, vol. I, pag. 30.

guace dei Lorenzetti, abbiamo notizie che giungono fino al 1382,[1] e non solo può credersi ch' egli abbia eseguito il grande affresco a chiaroscuro della battaglia di Asinalunga nel Palazzo di Siena, ma ancora ch' abbia lavorato insieme coi Lorenzetti. Ed è per questo che noi abbiamo in qualche caso messo innanzi il nome di Neri scolaro di Ambrogio, per talune opere condotte alla maniera di quei maestri. Coi caratteri dei seguaci dei Lorenzetti vedonsi altri affreschi, ma di minore importanza, a San Leonardo in Selva del Lago presso Siena.[2]

San Leonardo in Selva.

Nella raccolta Toscanelli abbiamo veduto la cimasa d' un quadro, con la Crocifissione di nostro Signore accompagnata dai soliti episodi, la quale, pure essendo una pittura alquanto danneggiata e fatta scura nelle tinte, mostra sempre la maniera dei seguaci dei Lorenzetti.[3]

Pisa.

[1] Di Paolo di maestro Neri sappiamo, che nel luglio 1343 abitava nel popolo di San Quirico e sposava Margherita di Ambrogio di Salvi; che fu nel Consiglio nel novembre e dicembre del 1363 e nel settembre ed ottobre del 1378. Nel giugno del 1344 dipinse il portico e nel 1349 l'arco che conduce nello Spedale della Scala in Siena; nel 1366 restaurò una Madonna e alcuni angeli nel Duomo e nello stesso anno dipinse nella vôlta del coro. Nel 1382, dai 12 sino ai 25 luglio, è ricordato per le pitture dei ceri. (Vedasi *Doc. dell'Arte Sen.*, vol. I, pag. 30-31).

[2] Nella cappella del coro tutta dipinta a figure grandi al naturale abbiamo nel centro l'Annunziazione, e sopra in un tondo Cristo in atto di benedire. Nella parete a destra lo Sposalizio, a sinistra la Presentazione al Tempio, e nelle quattro lunette della vôlta sono figurate glorie di Angeli. Nella parte inferiore son dipinte le Sante Colomba, Maria Maddalena, Cecilia, Agnese, Caterina, Lucia, Marta e Margherita. Nel mezzo del coro e molto in alto trovasi una tavola colla Madonna, ed il Bambino fra i Santi Agostino ed Antonio Abate. Altri avanzi di pittura vedonsi nel sotterraneo. Il dipinto in tavola è molto mal ridotto e in parte rinnovato. Il signor Gaetano Milanesi, avendo trovato che il Segna dipinse nel 1317 la tavola dell' altar maggiore della chiesa di Lecceto, tiene ch' essa sia questa, di cui si parla. Coi caratteri dei seguaci dei Lorenzetti abbiamo notato nella Galleria di Pisa le figure di San Michele, San Bartolommeo, Santa Caterina e d' un altro Santo, collo stile in una mano e un' ampolla nell' altra, dipinte in tavola, di grandezza quasi al naturale.

[3] Era indicata col n. 101.

Egualmente ci è sembrato di vedere i caratteri d' un pittore Senese seguace dei Lorenzetti in un' altra tavoletta della stessa raccolta, indicata come lavoro di autore ignoto del secolo XV. È formata dagli sportelli riuniti di un piccolo trittico, ove in riquadri separati vedonsi otto figure tra santi e sante, e nella parte superiore la Salutazione dell' Angelo a Maria, pittura divenuta alquanto scura nelle tinte. [1]

Coi caratteri comuni alle opere dei Lorenzetti abbiamo pur veduto a Montpellier nel Museo Fabre una tavoletta, già pinacolo d' un quadro, colla pittura su fondo dorato di nostro Signore Crocifisso fra due Angeli. Più in basso da un lato è seduta mestissima la Madonna, tutta avvolta nel manto e con una mano appoggiata alla faccia. Dall' altro lato è seduto l' Evangelista San Giovanni che tutto compreso di dolore guarda il Crocifisso. [2]

Montpellier.

Nel Museo di Berlino col num. 1077 di catalogo vedesi una tavoletta con due soggetti riuniti, la quale è indicata come lavoro di Ambrogio Lorenzetti. Il primo soggetto rappresenta due monache che cercano in vano l' aiuto del medico per una sorella ammalata, e il secondo le stesse monache nella cella dell' inferma guarita mercè la benedizione d' una Santa. Il fondo è dorato e dice il catalogo esservi rappresentati due fatti della vita di Santa Caterina da Siena, ma l' abito delle monache non è dell' Ordine, cui apparteneva la Santa. Questo dipinto

Berlino.

[1] Dal modo, con cui si vedono le due figure dell' Annunziazione, si direbbe che riunendo insieme i due sportelli fossero rispettivamente mutate di posto col mutare la parte superiore della cornice, di maniera che oggi, invece che di faccia, le due figure si vedono col dorso dell' una contro quello dell' altra. Era indicata col num. 42.

[2] Il quadretto ha patito danni, specie nella figura della Madonna divenuta di tinta scura e pesante. Col n. 153 è indicato come un lavoro della Scuola Spagnuola del secolo XIV. Il quadro proviene dalla Galleria Campana di Roma.

mostra in tutto la maniera dei Lorenzetti, quale noi l'abbiamo osservata nei quadretti uniti alla tavola nell' Accademia di Belle Arti in Firenze colla Santa Umiltà di Faenza, erroneamente attribuita a Buffalmacco, ma da noi ricordata fra le opere di Pietro Lorenzetti.[1] L'abito delle monache è eguale in ogni dipinto, nè ci sembra fuori di luogo credere che un tempo la tavoletta di Berlino facesse parte del quadro di Firenze, che non solo fu restaurato, ma manomesso nella disposizione dei quadretti riuniti, oppure appartenesse ad altro quadro dipinto cogli stessi soggetti dai Lorenzetti. Le altre tavolette che in questa stessa galleria si vedono, colle storie tolte dalla vita degli eremiti Paolo ed Antonio,[2] mostrano la maniera dei seguaci dei Lorenzetti. Un esempio migliore di questa maniera è il quadretto che rappresenta una scena della vita di San Domenico.[3] L' altra tavoletta invece, che pure si vede in questa Galleria e che rappresenta fra angeli e santi seduta in trono la Madonna col Bambino sulle ginocchia, il quale tiene nella sinistra mano un uccellino, è un lavoro artisticamente inferiore e coi caratteri delle pitture di Giacomo di Mino del Pelliciajo.[4] In Londra nella Galleria Dudley viene dal Dottor Waagen[5] attribuita ad Ambrogio una tavoletta col Martirio di Santa Caterina, la quale ha i caratteri della Scuola Fiorentina, quali vediamo nei pittori Bicci, ed altri di quella maniera. Così un' altra pittura in tavola della collezione inglese di Brombley rappresentante il Salvatore coi santi Pietro, Paolo, Bartolommeo e Francesco, attribuita a Giotto, ma

Londra.

[1] Vedasi vita di Buffalmacco, vol. II, pag. 77 e 78; e di nuovo in questo volume a pag. 156, 192 e 193.

[2] Sono indicati coi n. 1085 e 1086.

[3] È indicato col n. 1094.

[4] È indicato col n. 1100.

[5] Waagen, *Art Treasures in Gr. Britain,* vol. II, pag. 233.

dal Waagen[1] ad Ambrogio Lorenzetti, per noi mostra invece i caratteri delle opere di Jacopo del Casentino, nella cui vita, a pag. 429 del volume secondo, l' abbiamo ricordata.[2]

[1] Waagen, *Art Treasures in Gr. Britain*, vol. III, pag. 377.

[2] Nella chiesa del Monastero a poche miglia da Siena fuori di porta San Marco, abbiamo vedute alcune tavole coi caratteri dei pittori Senesi, dei quali abbiamo parlato. Ma come le pitture sono molto male andate ed alterate dal ridipinto, così è difficile indicare con precisione il nome del loro autore. Una, in poco più di mezza figura, rappresenta la Madonna col Putto in braccio. Da quanto si può vedere, i caratteri della figura ricordano quelli dei Lorenzetti e potrebbe anco essere opera di Ambrogio. Invece le due tavole con San Pietro e San Paolo ci lasciano incerti fra Lippo Memmi e il Berna; mentre poi altra tavola colla Madonna seduta in Trono fra quattro Santi ci sembra ricordi la maniera del Segna.

Monastero.

## CAPITOLO QUINTO.

### BARTOLO DI MASTRO FREDI, ANDREA VANNI, PAOLO DI GIOVANNI FEI, NICCOLÒ BONACCORSO.

---

I pittori che siamo per ricordare, mentre si mostrano deboli imitatori dei Lorenzetti, diedero talvolta ai propri lavori caratteri tali da avvicinarli alla maniera di Simone di Martino, continuata da Lippo Memmi, dal Berna, Luca Tomè e seguaci. Bartolo di maestro Fredi appartenne a questa categoria di pittori, e fu il fondatore della nobile casa dei Bartoli Battilori. Bartolo nacque circa l'anno 1330[1] e nel 1353 lo troviamo compagno d'arte di Andrea Vanni e nel 1355 ascritto al Breve dell' arte dei pittori Senesi.[2] Secondo il Vasari, Bartolo dipinse

San Gimignano.

nell' anno 1356 nella Pieve di San Gimignano tutta la parete a sinistra con storie del Vecchio Testamento.[3] Di

[1] Vedi *Doc. dell' Arte Senese,* vol. II, pag. 36.

[2] Vedi *Doc. dell' Arte Senese,* vol. II, pag. 304.

[3] Il Vasari, nel vol. II, pag. 219 dà la seguente iscrizione, la quale più non si vede: « Ann. Dom. 1356. Bartolus magistri Fredi de Senis me pinxit. »

Sono tre serie parallele di dipinti, l'ultima delle quali è formata da sette lunette a sesto acuto, di cui le ultime due furono guastate dal collocamento dell' organo e dalla costruzione della cappella della SS. Concezione. Nella 1ª vedesi Dio, quando crea il mondo; nella 2ª, quando plasmò il primo uomo; nella 3ª havvi Adamo nel Paradiso terrestre; la 4ª rappresenta Dio, quando crea Eva; la 5ª contiene la storia del frutto proibito. Nella serie seconda il dipinto 1º rappresenta la cacciata d' Adamo e d' Eva dal Paradiso, il 2º l'uccisione di Abele, il 3º la fabbricazione dell' Arca, il 4º l' ingresso degli animali, il 5º l' uscita di Noè dall' Arca per fare il sacrifizio, il 6º l' ubbriachezza di Noè, il 7º la

questi affreschi taluni mancano affatto ed altri furono in così gran parte ridipinti, da lasciare ad essi ben poco dell'originale carattere. Che se il nostro giudizio deve essere dato su quanto rimane, noi dobbiamo trovare giusto quello del Vasari, il quale ha scritto che l'opera « *non fu in vero molto buona.* » Le composizioni come le figure sono povere, spiacenti nel tutt'insieme i tipi, difettose le giunture e le estremità, non bello il piegare e goffa e antiquata la tecnica esecuzione.

Nel 1359 Fredi sposò Donna Bartolommea di Cecco; da cui ebbe numerosa prole, premortagli, ad eccezione di Andrea Bartoli, il quale fatto ci pare prova sufficiente a negare l'asserzione del Vasari, che Taddeo Bartoli, cioè, provenisse da questa famiglia. [1]

Nel 1361, ai 18 di luglio, Bartolo ricevè in Siena un acconto per dipingere la sala del Consiglio. [2] Ma nell'anno seguente si trova a San Gimignano, come rilevasi da una lettera dell'aprile, con la quale la Signoria di Siena lo avvisa, come la mercenaria Compagnia degl' Italiani fosse per invadere la Maremma, e come già i Fiorentini avevano mandato genti d'arme a Volterra, a Colle, a Stag-

partenza d' Abramo e di Loth dalla terra dei Caldei, l' 8° la divisione di Abramo da Loth nella terra di Canaan, il 9° il sogno di Giuseppe, il 10° la collocazione di Giuseppe da parte dei fratelli nella cisterna. I due ultimi mancano. Nell' ultima serie il 13° dipinto rappresenta l'ordine dato da Giuseppe d'arrestare i fratelli, il 14° il riconoscimento di Giuseppe, il 15° quando Mosè muta dinanzi a Faraone la verga in serpenti, il 16° e 17° il passaggio del Mar Rosso e il travolgimento di Faraone coll'esercito, il 18° Mosè sul Monte Sinai, il 19° quando il Demonio ottiene da Dio di tentare Giobbe, il 20° quando il Demonio uccide le mandre e l'esercito di Giobbe, il 21° quando i figli di Giobbe sono sepolti sotto le case, il 22° quando Giobbe all' annunzio di tanti mali ringrazia Iddio, il 23° quando Giobbe è confortato dagli amici. L' ultimo manca. Per maggiori notizie vedasi: Pecori, *Storia della terra di San Gimignano.* Firenze, 1853, pag. 513 e seguenti.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 218.

[2] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 36.

gia e 150 lance a San Gimignano.[1] Un'altra prova del suo soggiorno nel 1366 a San Gimignano l'abbiamo in una risoluzione del Consiglio di quella città, il quale per liti avute coi frati di Sant'Agostino e di Monte Oliveto ordinò a Bartolo che dipingesse nella sala del palazzo due frati, in abito di agostiniano l'uno e d'olivetano l'altro, scrivendovi sotto a lettere « grosse e volgari » quanto avevano fatto e trattato contro il Comune, a perpetua memoria della cosa. La quale pittura fu poi cancellata, quando si convenne la pace tra quegli Ordini religiosi ed il Comune.[2] Nella cappella di San Guglielmo nella chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano fu messo pochi anni sono allo scoperto dalla calce che lo nascondeva, l'affresco della Nascita della Vergine e l'annunzio dell'avvenimento a Giovacchino. Sant'Anna, a destra, giace sul letto quasi di scorcio, in atto di lasciarsi da una giovane versare sulle mani dell'acqua che viene raccolta in un bacile. Sul davanti un'altra donna seduta in terra sta guardando alla fanciullina che tiene in braccio, mentre una compagna egualmente seduta sul pavimento stende le braccia per averla anch'essa. Nel mezzo havvi sul davanti un vaso, e dalla porta in fondo della stanza entra una giovane donna con un vaso nella destra e un piatto nell'altra mano. Da un lato, in un interno, sta Giovacchino seduto col suo compagno, mentre a lui si presenta un giovane per dargli il fortunato annunzio. Quantunque l'affresco abbia in qualche parte patito ingiuria, tuttavia, non essendo imbrattato da nuovo colore, può essere meglio studiato e rivela meglio il pittore che non gli altri affreschi stati prima eseguiti nella

San Gimignano.

[1] Vedi Gaye, *Carteggio*, vol. I, pag. 70, e *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 260.

[2] Vedi Pecori, *Storia di San Gimignano*, pag. 189. La pittura era stata allogata a Bartolo di maestro Fredi per L. 10.

Pieve.[1] La composizione non manca di movimento nè di buona disposizione; le figure sono svelte e di ragionevoli proporzioni, i partiti delle pieghe vestono sufficientemente bene, ma non possiamo non riconoscere la povertà delle figure e il convenzionalismo delle forme, nelle quali le giunture e le estremità appariscono difettose. Anche il colorito a tinte fredde è in generale monotono. Con tutto ciò noi vediamo nell' autore di quest' opera un debole seguace della maniera di Pietro Lorenzetti, più che degli altri pittori Senesi; chè anzi nella parte dell'affresco, dove si annuncia a Giovacchino la nascita della Vergine, la composizione ricorda quella da noi già veduta nella tavola di Pietro Lorenzetti del 1342. Ma se Bartolo si mostra seguace dei Lorenzetti, si manifesta anche per maestro di Taddeo Bartoli, di cui a suo luogo parleremo e nelle cui opere vedremo riprodotti in taluni tipi lo stesso modo di scorciare le figure ed anche il movimento franco e pronto di alcune d' esse, eseguite però con arte superiore e con movimenti pieni di forza e di ardimento. Gli altri dipinti da lui eseguiti più tardi e che noi ricorderemo, non sono migliori di questo che fu certo compiuto al tempo, in cui trovavasi nel suo maggior vigore. Da questo affresco si può arguire però che Fredi dipingesse tutta la cappella colle storie della Vergine.[2] Egli faceva ritorno a Siena in sul principiare del 1367,[3] quando insieme con Giacomo di Mino del Pel-

[1] Le figure di questi affreschi in Sant'Agostino sono di grandezza naturale.

[2] Il Della Valle ricorda in questa chiesa alcuni resti delle tavole della Circoncisione e della Strage degli Innocenti, i quali resti alcuni anni or sono trovavansi presso un erede del proposto Malenotti. Vedasi Vasari, vol. II, pag. 219 nota 2. Cercando d' essi a San Gimignano, ci fu detto che furono venduti senza saperci dire il nome del compratore.

[3] In questo stesso anno ai 21 ottobre riceve la commissione di dipingere una tavola per l' Arte de' Fornai. Vedasi *Prospetto cronologico* nel Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 47.

licciaio fu incaricato di ornare nel Duomo uno dei muri della Cappella di Sant'Ansano.[1]

Nel 1372 egli fu per la prima volta nei mesi di novembre e di dicembre portato agli onori del governo di Siena, e fu tra coloro che furono inviati nell'ottobre di quell'anno a salutare il nuovo Podestà, quando questi avvicinavasi alla città.[2]

Col 1° dicembre del 1374 prese a dipingere, nel Duomo di Siena la cappella de'Maestri della Pietra, e nel periodo corso da questo all'anno 1380 fu indotto dal vescovo di Volterra a dipingere il coro di quel Duomo.

Terminato il lavoro e non pagato, fu questa un'occasione al governo di Siena per scrivere a quello di Volterra minacciandolo, ove non pagasse il suo debito, di levare il denaro da qualsiasi volterrano che potesse avere giuste pretese di denaro verso un cittadino di Siena.[3] Una seconda e più urgente domanda, seguìta da un'altera risposta da parte di Volterra, si fece in agosto.[4] Ma nell'ottobre gli operai del Duomo col consenso di Simone vescovo di Volterra vendettero per 35 fiorini d'oro una casa per pagare Bartolo degli affreschi della cappella maggiore che più non si vedono.[5]

Bartolo poco dopo si trova di nuovo a far parte del Consiglio per i mesi di marzo e di aprile del 1380-1381 e per i mesi di maggio e giugno del 1382,[6] nel qual tempo dipinge nella chiesa di San Francesco a Montalci-

Montalcino.

[1] Vedasi più innanzi la vita di Giacomo di Mino del Pellicciajo a pag. 152, e *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 263.

[2] Vedi Gaye, *Carteggio*, op. cit., vol. I, pag. 71.

[3] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 285 e seguenti.

[4] Ivi.

[5] Ciò risulta da una pergamena che conservasi nell' Archivio diplomatico di Firenze, scoperta dal sig. Cesare Guasti. Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 288.

[6] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 36.

no[1] la tavola d'ignoto soggetto per la cappella dell'Annunciata. Nella sagrestia di quella chiesa stanno due tavole che sono le parti di mezzo di due quadri, una delle quali col nome di Bartolo e la data del 1382, e l'altra anche col nome, ma con la data del 1388. La prima, come vedesi, porta la stessa data della tavola eseguita per la cappella dell'Annunciata, nella quale è dipinta la Deposizione dalla Croce, disposta secondo il vecchio modello iniziato da Duccio, ma continuato da Simone ed anco dai Lorenzetti. In Bartolo non si riscontrano però certamente le belle qualità di quei maestri, poichè le figure hanno tipi spiacenti e forme meschine, come specialmente si riconosce nella lunga, magra ed ossuta figura di Cristo. Le giunture sono difettose e brutte le estremità; tristo e crudo di tinte il colorito, duro il disegno e difettoso di rilievo il tutt' insieme della pittura.[2] L'altra rappresenta la Vergine seduta in trono col Figlio, dalle cui mani riceve con venerazione ed a braccia incrociate la corona da lui postagli in capo fra una gloria di Serafini

[1] Il quadro fu ordinato il 9 maggio dell'anno 1382, stabilendo il prezzo di 170 fiorini in oro. Vedi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 393.

[2] Nel mezzo sta la croce, alla quale è appoggiata la scala, da cui scende uno dei discepoli sostenendo colle braccia la parte superiore di Cristo morto. In basso la Madonna colle braccia distese, e addolorata che lo attende per abbracciarlo. Una delle Marie con le braccia sollevate sta osservando il Redentore. Presso la croce vedesi inginocchiata la Maddalena stringere reverente i piedi del Signore, mentre il più attempato dei discepoli strappa con la tanaglia il chiodo che ancora lo tiene confitto alla croce. San Giovanni piangente lo regge per le gambe. La composizione rammenta assai quella già descritta nella chiesa inferiore di San Francesco in Assisi tra gli affreschi da noi attribuiti ai Lorenzetti. Superiormente, librati in aria vedonsi quattro Angeli, due per parte. In basso a destra alcune figure di guerrieri, fra i quali uno con una bandiera. Nella cimasa di mezzo vedesi Cristo benedicente, e nelle altre due, entro tondi, le mezze figure di un Santo per parte. La grandezza delle figure è d' un terzo circa il naturale. In basso leggesi la seguente iscrizione, la cui prima parola è in parte mancante [BARTHOL]US · MAGISTRI · FREDI · DE · SENIS · ANNO · DOMINI · M · CCC · LXXXII.

e Cherubini.[1] Sul davanti sta inginocchiato un angelo per parte, l'uno in atto di suonare un organetto e l'altro la viola; nella parte superiore vedonsi altri angeli in adorazione.[2] Noi crediamo che questa tavola abbia gli stessi caratteri dell'altra, gentili se vuolsi, ma poveri di forme, con tipi non belli, con colorito crudo e rossiccio nelle carni e nelle vesti e coi toni alquanto fiacchi. Le parti laterali furono portate insieme con la predella e una delle cimase nella Cappella delle carceri di Montalcino, donde passarono nell'Accademia di Belle Arti di Siena.[3]

Siena.

Nell' Incoronazione della Vergine noi riscontriamo che i caratteri, le figure, le foggie di vestire e gli accessorj rassomigliano a quelli dei meno abili seguaci di Simone e di Lippo, mentre le altre storie della vita della Madonna ci ricordano le composizioni dei Lorenzet-

[1] Tra la figura di Nostro Signore e la Madonna vedesi sul sedile del Trono una seconda corona.

[2] Questa tavola che manca della cimasa, ha una spaccatura dall'alto al basso che taglia a metà la figura di Cristo e d' un Angelo. Il manto di Cristo è scolorito, ma nel tutt' insieme il quadro è bastevolmente conservato. In basso sulla cornice leggesi: « BARTOLVS · MAGISTRI · FREDI · DE · SENIS · ME · PINXIT · ANNO · DNI · MCCC · LXXXVIII · » Le figure sono minori della grandezza naturale. Nella stessa sagrestia vedonsi in più piccola dimensione altre tavole, due delle quali con scene della vita di San Filippo di Montalcino, ed altre con Santi, fra cui si riconoscono Pietro, Paolo e Francesco, che sono figure più o meno rovinate, ma i cui caratteri appartengono alla maniera di maestro Fredi e suoi assistenti.

[3] Nella cimasa registrata col n. 83, che trovavasi sopra la tavola dell' Incoronazione della Madonna, è rappresentata la Vergine che sale in cielo circondata da Angeli. Nelle tavole laterali, indicate coi n. 82 e prive delle cimase, sono dipinti lo Sposalizio della Vergine, la Presentazione al Tempio, gli Apostoli che visitano la Madonna e la sua morte. Sur uno dei pilastri terminanti a guglia, e col n. 81, vedonsi San Gherardo, Sant'Agostino, San Biagio, San Cristoforo, San Michele, Santo Stefano, San Bartolommeo e San Giovanni. Nell' altro, col n. 85, San Benedetto, San Filippo, Santa Lucia, Santa Caterina, San Niccolò, San Matteo, San Giovan Battista e San Lodovico. I soggetti delle predelle indicate col n. 84 sono San Giovacchino cacciato dal Tempio, la Deposizione di Cristo dalla croce e la Nascita della Madonna.

ti, le quali vedremo riprodotte da Taddeo di Bartolo, ma con arte superiore e più ricca, e con azione piena di forza ed energia, come avremo occasione di vedere nella Cappella Sardi in San Francesco a Pisa, e più tardi in quella del Palazzo Pubblico di Siena. E mentre, tanto in questi, quanto nei dipinti ricordati a San Gimignano, dimostra il Fredi d' essere stato il maestro di Taddeo di Bartolo, si deve anche riconoscere, specie nella Deposizione di Cristo, nella quale la Vergine seduta fra le Marie e gli Apostoli diversamente atteggiati a dolore tiene il morto Figliuolo sulle ginocchia in atto di baciarlo, d' aver imitata la composizione dipinta da Ambrogio Lorenzetti e che si trova nella Galleria di Siena. Nella storia della Nascita della Vergine il Fredi riprodusse quella stessa che aveva precedentemente dipinta a fresco in Sant'Agostino a San Gimignano, nella quale abbiamo notato com' egli imitasse il modello del suo maestro Lorenzetti, come può vedersi nella tavola dipinta collo stesso soggetto da Pietro nell' anno 1342, che trovavasi nella sagrestia del Duomo di Siena. Che se, come tutti i pittori manchevoli di facoltà inventiva, il Fredi ci dà con queste sue opere una prova della sua scarsezza e mostra con esse come cercasse di coordinare con pensato eclettismo lo studio delle opere dei Lorenzetti con quello delle opere di Simone e di Lippo, si manifesta però ad un tempo pittore bastevolmente ricco d' ingegno da educare all'arte Taddeo di Bartolo, il quale fu uno dei migliori pittori della Scuola Senese di quel tempo.

Nella stessa Galleria trovasi un' Adorazione dei Magi, la quale però va noverata fra i lavori più scadenti del Fredi e ci ricorda la maniera degli affreschi nella Pieve a San Gimignano. Più in basso nella base vi sono due scompartimenti rappresentanti un Santo Diacono che battezza in carcere e il martirio di lui, insieme con le mezze

figure dei quattro Evangelisti coi loro simboli. Havvi ancora un gradino con cinque scompartimenti, nel primo dei quali son dipinti San Pietro, San Bartolommeo con altri Apostoli che visitano una Santa Monaca; nel secondo il banchetto di Erode e la Decollazione di San Giovanni Battista; in quello di mezzo la visita dei Re Magi; nel quarto San Giovanni, com'è rappresentato nell'*Apocalisse;* e nel quinto il martirio di Santa Lucia.[1]

Nel 1389, aiutato dal figlio Andrea, dipinse Bartolo insieme con Luca Tomè la tavola per l'Arte dei Calzolai nel Duomo di Siena, e nel 1391 un'altra pei frati di Monte Oliveto fuori di Porta Tufi. Nella sala del Gran Consiglio del Palazzo Pubblico fece i ribelli del Comune, e nell'anno seguente la tavola di San Pietro per una cappella del Duomo. Nel 1393 insieme con Cristofano Bindocci e Meo di Pietro dipinse e restaurò il mappamondo del Lorenzetti nel Palazzo Pubblico, e nell'anno seguente con Giuseppe di Filippo e con lo stesso Cristofano di maestro Bindocci dipinse la facciata del Palazzo stesso. Nel 1397 dipinse la figura di San Vittorio in uno dei tabernacoli del Duomo; ma tutti questi lavori più non si vedono. Nel 1407 fece testamento lasciando il suo avere al figlio Andrea e ai 26 di gennaio del 1410 fu sepolto nel chiostro di San Domenico.[2]

Roma.

Nel Museo Cristiano del Vaticano havvi una tavoletta coll'Adorazione dei Pastori e un piccolo trittico con Cristo in croce e la Madonna, San Giovanni, la Maddalena e due altri Santi negli sportelli, e superiormente l'Annunziazione dell'Angelo a Maria. La prima mostra i caratteri dei lavori di Bartolo, mentre il secondo, pure rappresentando la stessa maniera, non esclude la possi-

[1] Nel catalogo sono indicati coi n. 79. 80. 89 e 121.
[2] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 36. 37 e 38.

bilità d' essere il lavoro di qualche suo compagno.[1] Con gli stessi caratteri abbiamo veduta una tavola nella quadreria dell'Accademia di Belle Arti a Vienna col soggetto tolto dall' *Apocalisse,* dell' Adorazione dell' Agnello mistico da parte dei 24 Seniori.[2] Nella raccolta Ramboux a Colonia sul Reno trovasi, molto danneggiata, un' Adorazione dei Re Magi[3] e nella già Galleria Campana in Roma vedevasi una tavola colla Presentazione al Tempio, stata attribuita a Don Lorenzo Monaco, mentre mostrava d' essere lavoro di maestro Fredi.[4]

Vienna.

Colonia.

Louvre.

Nella Galleria Toscanelli in Pisa abbiamo veduta una tavola, coi caratteri delle opere di quest' ultimo, nella quale era figurata la Vergine nell' atto d' essere posta dagli Angeli nel sepolcro, con attorno gli Apostoli e nel mezzo Nostro Signore coll' anima di lei. Nell' alto vedesi entro una mandorla la Madonna portata in cielo dagli Angeli. Superiormente nel mezzo, entro un tondo, Nostro Signore in atto di benedire. In una delle tavole laterali vedesi un Santo Vescovo con San Pietro e nell' altra due altri Santi; nelle parti superiori due mezze figure di Profeti in ciascuna, ed entro un tondo, in mezze figure, la Salutazione Angelica.[5]

Pisa.

Nel paese di Bettona presso Assisi abbiamo vista nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Maggiore una tavola rappresentante l' Assunzione della Madonna circondata da molti Angeli. Più in basso gli Apostoli con San Tommaso che riceve dalla Vergine la cintura, e nel mezzo, in piccole dimensioni, Sant' Orsola colla ban-

Bettona.

[1] Sono collocate nella credenza n. 5.

[2] È indicato col n. 380.

[3] Passato da ultimo nel Museo di Colonia, dove è indicato col n. 104.

[4] Questo quadro fa ora parte del Museo Napoleone III al Louvre ed è giustamente attribuito a Bartolo di Maestro Fredi. — È indicato col n. 54, mentre era prima col n. 36.

[5] Le figure sono di piccola dimensione e la tavola è indicata col n. 110.

diera nella destra ed una freccia nell'altra. Da un lato havvi un frate inginocchiato che prega e dall'altro un magistrato; negli angoli in alto, un Profeta per parte coi rispettivi cartelli, sui quali è scritto: « ECCE VIRGO ASSUMPTA. » Questa tavola, erroneamente attribuita a Giotto, mostra invece d'essere lavoro d'un pittore Senese della maniera di maestro Fredi.[1]

Se la vita di Andrea Vanni dovesse compilarsi con le notizie raccolte dal Gaye e dal Milanesi, forse troveremmo noi primi maggior divertimento a raccontarla pei molti fatti ed aneddoti estranei che vi sono commisti; ma appunto per questo non crediamo utile di farlo. Andrea nacque intorno al 1332 e nel 1353 lo troviamo compagno d'arte con Bartolo di maestro Fredi. Nel 1368 prese parte con coloro che scacciarono i nobili dalla città, ed ebbe molte cariche ed officj nella Repubblica. Fu eletto membro del Gran Consiglio nei mesi di maggio e giugno e nel 1371 fu Gonfaloniere del Terzo di San Martino. Nel 1372 stette nel Consiglio pei mesi di novembre e dicembre, ed in quello stesso anno andò ambasciatore al Papa in Avignone. Ai 17 febbraio del 1372-73 si trova con altri a Pisa ambasciatore del Comune di Siena, dove s'incontra all'albergo del Cappello cogli ambasciatori fiorentini. Nel 1376 era Rettore dell'opera del Duomo e Provveditore della Biccherna; nel 1378 fu Sindaco per l'elezione d'un Senatore. Ai 24 febbraio del 1384 andò di nuovo ambasciatore al Papa che trovavasi a Napoli, e ritornando nell'anno successivo, scrisse il 4 di agosto alla Signoria di Siena.[2]

[1] La tavola ha sofferto ed è spaccata dall'alto al basso in due luoghi, mentre in altre parti è caduto qualche pezzo di colore. Ridotta la cornice a forma rettangolare, vi furono riportati i busti di Nostro Signore e di alcuni Santi che erano nella cornice primitiva. Le figure sono di piccola dimensione.

[2] Vedi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, da pag. 244 a pag. 305.

Dei lavori da lui fatti a Siena ben poco è rimasto, mentre si vuole che molti si trovino in Napoli.[1] Noi però non abbiamo veduto che un trittico nella Cappella Minutolo in Duomo coi caratteri delle opere di lui, mentre viene attribuito a Simone napoletano.[2] Ed egualmente ci è sembrato di vedere una rassomiglianza con la maniera Senese negli affreschi della Cappella Brancacci a San Domenico Maggiore, ma il giudizio di questo lavoro torna difficile a causa del suo cattivo stato di conservazione e del patito restauro.[3] In San Domenico di Siena, nella Cappella di Santa Caterina detta delle Volte, s'indica come lavoro di Andrea Vanni la parte d'un affresco rappresentante la Santa patrona, che tiene nella mano sinistra il giglio e dà a baciare la mano ad una donna che le sta dinanzi in ginocchio colle mani conserte al seno. Quantunque anco questo affresco abbia sofferto in più modi, ci dimostra pur sempre come Andrea Vanni fosse seguace della maniera di Lippo Memmi e del Berna.[4] E come tra il pittore e la Santa correvano personali relazioni e mentr'essa scriveva dell'arte del governare, egli faceva parte di una società, la cui ammirazione per la virtù di lei toccava il fanatismo, così possiamo credere che sia questo un ritratto rassomigliante. Nel 1370 dipinse Andrea nel Duomo di Siena insieme con Francesco Vanni tre cappelle, ed una con Antonio di Francesco da Venezia. Nel 1371 si trova Gonfaloniere del suo quartiere; nel 1372 dipinse il Gonfalone del Terzo di San Martino e restaurò nel 1380 una pittura della Madonna col Figliuolo ed altre figure ch'erano nella facciata del Duomo.

Napoli.

Siena.

[1] Vedi Lanzi, *Storia della pittura*, vol. I, pag. 284.

[2] Vedasi il nostro vol. I, a pag. 551-52.

[3] Vedasi il nostro vol. I, pag. 569.

[4] Le figure sono mutilate nella parte inferiore ed il colore delle vesti è ripassato in gran parte. La grandezza delle figure è circa il naturale.

Nel 1398 fece nella stessa chiesa un'Annunziata, e negli anni 1398–99 dipinse di nuovo sopra le porte del Duomo e nella cappella di San Giacomo Interciso alcune scene della vita di questo Santo.[1] Sappiamo che durante l'esecuzione di queste pitture Cristoforo Guidini pregava l'amico Andrea d'introdurvi il ritratto[2] di Santa Caterina. Queste pitture della cappella furono da Andrea terminate circa l'anno 1400.[3] Si sa ancora che il Vanni dipinse nel 1379 una tavola d'altare nella chiesa di San Martino, che un'altra ne avrebbe dipinta per la chiesa di San Francesco ed una terza nel 1396 per la chiesetta dell'Alberino fuori di Porta Ovile, delle quali ignorasi la fine. Una quarta tavola fu da lui eseguita per la chiesa di Santo Stefano in Siena[4] e che trovasi oggi collocata nella sagrestia. Rappresenta nel mezzo, in proporzioni appena maggiori del naturale, la Vergine seduta in trono col Putto diritto in piedi, il quale benedice colla destra e tiene nell'altra un uccellino. Nelle quattro tavole laterali sono dipinti Santo Stefano, Giacomo minore, Giovanni Battista e Bartolommeo, e nei quattro piccoli tondi in alto i quattro Evangelisti. Nella cimasa di mezzo havvi l'Annunziazione dell'angelo, e nelle quattro minori ai lati i Santi Pietro, Paolo, Antonio abate e un altro santo.[5] È questa una pittura, i

Siena.

[1] Vedi *Doc. dell'Arte Senese,* vol. I, da pag. 304 a pag. 305.

[2] Vedansi Ricordi di Cristoforo Guidini negli *Archivi Storici*, op. cit., parte I<sup>a</sup> del vol. IV, pag. 39. Andrea nel 1380 fu padrino al figlio di Cristoforo.

[3] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 305-6. Queste pitture più non esistono.

[4] Vedasi Tizio, *MS. delle Storie di Siena* e il Milanesi, *Doc. dell'Arte Senese,* vol. I, pag. 305-306. La pittura di Santo Stefano fu pagata 100 fiorini d'oro.

[5] La predella mostra essere lavoro d'altra mano, ed i suoi caratteri sono quelli del pittore Giovanni di Paolo che visse, come vedremo, dopo Andrea Vanni. Nel mezzo è figurato Cristo in croce coi soliti episodi, ed alcune storie riguardanti i Santi dipinti nella tavola.

cui caratteri o piuttosto difetti mostrano come l' arte senese fosse allora scesa assai in basso per opera dei seguaci di Lippo Memmi, del Berna e di Luca Tomè, fra i quali va noverato anco Andrea Vanni. Altri dipinti vedonsi in Siena che ricordano la maniera del Vanni. Uno, per esempio, è la tavola con la Madonna detta dei Sacri Chiodi nella chiesa di San Michele, che se veramente fosse di lui sarebbe una delle migliori sue opere e molto probabilmente dipinta nella sua gioventù.

La Madonna è svelta della persona e di carattere piuttosto gentile. Tiene con bel garbo fra le braccia il Putto, il quale poggia la sinistra sul seno di lei, e girandosi pronto colla testa succhia le dita dell' altra mano. L' esecuzione è abbastanza accurata, il disegno preciso, il colorito delle carni è rossiccio, ma alquanto crudo nella tinta. La Vergine apparisce il lavoro d' uno scolaro seguace dei Lorenzetti, mentre il fanciullo ci ricorda il tipo ed il carattere dei lavori di Lippo Memmi e del Berna, seguaci di Simone.[1]

Nella Galleria di Siena abbiamo veduto alcune tavole d' ignoto autore; una delle quali rappresenta la nascita della Madonna con ai lati San Iacopo, Santa Caterina, San Bartolommeo e Santa Elisabetta d' Ungheria; che ricorda molto la maniera del Vanni e di maestro Fredi, da pensare se mai non fosse un lavoro eseguito dal Vanni in compagnia del Fredi.[2] Altri dipinti ri-

[1] Questa tavola è mutilata e la figura della Madonna manca della sua parte inferiore. Il manto azzurro, ridipinto, è stretto al seno da un ricco fermaglio, le cui orlature sono finamente lavorate. La sua veste è bianca e ricamata a fioretti d'oro. Il Putto veste una camiciuola bianca con sopra un manto rosso egualmente ricamato in oro. Le aureole sono finamente lavorate, ed il seggio è coperto da un drappo rosso con fioretti. Le carni hanno in qualche parte sofferto. Le figure di questa tavola, che prima trovavasi nel convento del Monastero, fuori di Porta San Marco di Siena, sono di grandezza naturale.

[2] Questo quadro da prima indicato col n. 119, e poi col n. 8, è

cordano la stessa maniera e sono; un Tabernacolo rappresentante Cristo in croce fra la Madonna, San Giovanni, la Maddalena e due Profeti,[1] proveniente dalla chiesa di Alberino fuori di Porta Ovile, dove sappiamo che Andrea Vanni dipinse nel 1396; le parti laterali di un quadro, con le figure dei Santi Iacopo, Giovanni Battista e San Luigi re di Francia;[2] e in ultimo un dipinto con le mezze figure dei Santi Giacomo, Caterina, Maria Maddalena ed Ansano, con altre quattro mezze figure di Santi nelle cuspidi.[3] Anche in alcuni affreschi che adornano la volta e le pareti al pian terreno del Palazzo Pubblico in Siena, abbiamo riscontrato caratteri simili a quelli di questi dipinti. Nella vòlta è rappresentato fra Serafini e i quattro simboli degli Evangelisti Nostro Signore benedicente col libro aperto nell' altra mano; nelle pareti la Salutazione angelica, della quale è rimasta solo una parte della figura della Vergine. Vedonsi inoltre sotto finte nicchie i busti di San Tommaso d'Aquino e di Sant'Antonio Abate, e la figura intera di Sant'Andrea Galerani. Andrea Vanni morì intorno l'anno 1414, ma non trovandosi fra i sepolti in San Domenico, dove la famiglia di lui aveva il proprio avello, si crede che sia morto lungi dalla patria.[4] Quello che è certo si è, che dal 1400 al 1414 nessuna memoria più abbiamo di lui.

ora esposto col n. 113. Per questo dipinto vedasi più innanzi, quando si parla del pittore Paolo di Giovanni Fei.

[1] Prima era indicato col n. 5, ed ora porta il n. 116.

[2] Prima aveva il n. 7 ed ora è indicato col n. 112. Anco per questo dipinto vedasi più innanzi, dove si parla del pittore Paolo di Giovanni Fei.

[3] Portava prima il n. 5, mentre ora è indicato col n. 111.

Nell'ultima visita fatta a Siena abbiamo veduto nella stessa Galleria quattro tavolette coi n. 250, 251, 252 e 253, rappresentanti i Trionfi d'Amore, della Carità, della Fama e della Morte, che nell'antico catalogo del 1872 erano attribuite ad autore ignoto, mentre oggi sono indicate come lavoro di Andrea Vanni.

[4] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 306.

Un altro pittore di questo periodo è Paolo di Giovanni Fei, del quale abbiamo notizie fin dall'anno 1372, allorquando, cioè, fece parte del governo per i mesi di gennaio e febbrajo. Ai 13 di giugno del 1388 fu chiamato a far parte come Consigliere insieme con Luca Tomè ed altri artisti dell'Opera del Duomo di Siena, dove nel 1381 aveva dipinto per l'altare Mannelli nella parrocchia di San Maurizio una tavola, nella quale era scritta questa terzina di Dante:

> DONNA SE' TANTO GRANDE E TANTO VALI
> CHE CHI VUOL GRATIA E A TE NON RICORRE
> SUA DISIANZA VUOL VOLAR SENZ'ALI,

dopo la quale leggevasi: PAULUS . IOHANNIS . DE . SENIS . PINXIT . A. D. MCCCLXXXI. Di lui, all'altare degli Accarigi in San Domenico, vedevasi una tavola con la seguente iscrizione:

PAULUS IOANNIS FEI MCCCLXXXVII.

Di questi e d'altri dipinti, di cui abbiamo notizie fino all'anno 1410, nel quale scompare ogni memoria di lui, non si conosce la fine fatta. [1]

Siena.

Alla Galleria di Siena pervenne ultimamente una tavola dalla chiesa di Sant'Andreino presso le Serre di Rapolano, nella quale è dipinta la Madonna col Bambino in braccio fra San Giovanni e Sant'Andrea a destra, San Francesco e San Daniele a sinistra, con altri sei Santi nei pilastri. Inferiormente leggesi la seguente parte dell'iscrizione: « PAULUS . IOVANN . . . . » Nel dipinto di questa tavola riscontrasi una rassomiglianza tanto con le opere di maestro Fredi, quanto con quelle dei pittori poco fa ricordati, e segnatamente con le due tavole

[1] Anco per queste notizie vedasi *Doc. dell'Arte Senese*, tom. I, pag. 37 e 354, e tom. II, pag. 14.

che, prima indicate nella Galleria come opere d' autore ignoto, furono più tardi e molto giustamente attribuite nel nuovo catalogo al pittore Paolo di Giovanni Fei, mentre noi per la rassomiglianza che esse avevano coi lavori di Andrea Vanni, le avevamo collocate in continuazione ai dipinti di costui.[1] La rassomiglianza di quest' opere del Fei con quelle del Fredi e del Vanni potrebbe far credere che il primo fosse uscito dalla stessa scuola, e fors' anco fosse stato di aiuto al Vanni e al Fredi nella esecuzione dei rispettivi lavori.

Nella stessa categoria va pure collocato l' altro pittore Niccolò di Bonaccorso, forse figliuolo del pittore Bonaccorso di Pace, il quale si trova nel ruolo dei pittori senesi e stette nel Consiglio pel bimestre di maggio e di giugno del 1374, e poscia nel marzo ed aprile del 1376-77. Nel 1381 fu gonfaloniere del Terzo di San Martino. Di questo pittore non sono indicati altri lavori, tranne due pezzi guasti e sformati d' una tavola da lui dipinta nel 1387, nella chiesetta di Santa Margherita presso il villaggio della Costa al Pino fuori di porta San Marco, a due miglia da Siena. Era in uno rappresentato San Lorenzo, mutato poi in Santa Margherita, e nell' altro, che era il pezzo di mezzo, la Vergine seduta in trono col Bambino in braccio. Sotto il trono havvi la seguente iscrizione:

Siena.

NICHOLAVS . BONACHVRSI . ME . PINXIT . A . DNI . 1387.

Sappiamo inoltre che nell' aprile del 1376 per una pittura fatta in una cappella del Duomo egli ebbe in ragione di cinque fiorini d' oro al mese; e nel 1383 ebbe un altro pagamento di sei fiorini, pari a lire trenta, per la tavola

[1] I due dipinti, come già si è detto, coi numeri 8 e 7, erano indicati come d' autore ignoto, mentre ora sono indicati coi n. 112 e 113. Per i soggetti vedasi a pag. 251.

che fece di San Donato. Nel 17 di maggio del 1388 si sa ch' egli era morto e veniva sepolto nel chiostro di San Domenico.[1]

Londra.

Abbiamo testè veduto nella Galleria Nazionale di Londra una piccola tavoletta rappresentante lo Sposalizio della Vergine coi soliti episodj, i cui caratteri sono gli stessi di quelli delle opere dei pittori su ricordati, a capo dei quali sta Bartolo di maestro Fredi. La tecnica esecuzione è molto accurata, ma il colorito delle carni è di tinta accesa e alquanto cruda, e nelle vesti come negli accessorj predomina l' uso dell' oro e dei ricami, come appunto usavano quei pittori. La tavola è unita alla sua antica cornice intagliata e dorata, sulla cui base si legge:

NICHOLAUS . BONACHURSI . DE . SENIS . ME . PINXIT.[2]

Firenze.

Con gli stessi caratteri e come opera della stessa mano abbiamo veduta, insieme colla sua antica cornice intagliata e dorata come la precedente, un' altra piccola tavola ben conservata nella Galleria dell' Arcispedale di Santa Maria Nuova a Firenze. Essa rappresenta la Vergine che nel tempio sale i gradini dell' altare, sul quale è attesa dal sacerdote. Da un lato vedonsi delle giovani, e da una parte, presso i gradini, trovasi Sant' Anna e più indietro quattro altre figure di donna; mentre dall' altra parte è rappresentato San Giovacchino e più indietro di lui altri tre uomini. Il fondo è dorato e il dipinto è condotto con la stessa maniera dell' altro, ma forse con più cura e diligenza. Anche il colorito ci è sembrato meno acceso e meno crudo nelle tinte, come meno difettose ci parvero le figure ed i tipi.

[1] Vedi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. I, pag. 31.

[2] Le figure sono di piccola dimensione ed il dipinto è ben conservato.

## CAPITOLO SESTO.

TADDEO DI BARTOLO, BARTOLOMMEO BULGARINI, MARTINO DI BARTOLOMMEO, GIOVANNI DI PIETRO DA NAPOLI, GREGORIO DI CECCO E ALVARO PEREZ.

---

Taddeo di Bartolo non è, come ha creduto il Vasari, figlio di Bartolo di maestro Fredi, ma suo scolare. Il padre di lui si chiamava Bartolo di Mino, il quale nel ruolo dei pittori ascritti in Siena alla corporazione dell'arte figura di professione barbiere. Nel 1361 Bartolo sposò Francesca di Cino, ed in un ricordo del 1385-86, nel quale Taddeo prende l'impegno di colorire 78 figure nel vecchio coro del Duomo di Siena, egli si dichiara minorenne d'età, cioè inferiore ai 25 anni; e come risulta che egli era il primo nato dei figli di Bartolo, così si può tenere che la sua nascita avvenisse nel 1363. [1] Come si vede, esso è nato in un tempo, in cui l'Arte Senese era discesa dall'alto luogo tenuto con Duccio, Simone e i Lorenzetti. Taddeo però, quantunque educato nella bottega del maestro Fredi, mostra d'essere un pittore d'ingegno, pieno di fuoco e di energia, con indole poco dissimile da quella di Spinello Aretino e dei fratelli Lorenzetti. Che se vediamo sulle prime nelle sue opere

[1] Vedi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. II, pag. 108. Vasari, vol. II, pag. 218 in nota. Nell'Alberetto della famiglia di Taddeo nel tomo II, pag. 43, del Vasari, edito dal Sansoni, si dà nato l'anno innanzi, cioè nel 1362.

tipi, caratteri, figure, motivi, ed una tecnica esecuzione che ricordano la prima sua educazione, lo vediamo ancora mettersi presto alla ricerca d' una via diversa e accostarsi agli esemplari dei migliori maestri della sua Scuola, pur mantenendosi fedele alle vecchie pratiche della tradizione Senese. A dir breve, egli continuò nel secolo XV lo stile, i modelli e il trattamento tecnico della Scuola Senese del secolo XIV, senza far attenzione al mutamento che fuori di Siena andava facendo l' arte per opera dei pittori della Scuola Fiorentina, e senza curarsi dei miglioramenti che nella sua Scuola stessa erano stati introdotti dai Lorenzetti, benchè si mostri in taluni casi seguace delle composizioni di quei maestri, come talvolta anco di Simone di Martino.

Nel 1385-1386 dipinse nel Duomo di Siena, e nel 1389 lo troviamo Consigliere dell' Opera del Duomo;[1] nello stesso anno dipinse una tavola per la cappella di San Paolo nel popolo dei Santi Vito e Modesto a Collegarli, nelle *Colline* di San Miniato al Tedesco.[2] Nel 1390 fece in Pisa, per la chiesa di San Paolo in Orto, un' altra tavola, ora custodita nel Louvre, nella quale vedesi seduta in trono la Vergine col Bambino ritto in piedi sulle sue ginocchia, il quale, mentre guarda da un lato, si trastulla a tenere il dito della mano destra in bocca all' uccellino che ha nell' altra mano. All' intorno vedesi una gloria di Cherubini e di Serafini e sopra la testa della madre, librato in aria, lo Spirito Santo in forma di colomba.[3] Da un lato e di fronte, San Paolo con la spada nella destra e un rotolo nella sinistra. Vicino e di profilo,

Louvre.

[1] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 368.

[2] Vedi Baldinucci, Notizie ec., vol. IV, pag. 538, dove dice che era firmato col nome di Taddeo ed aveva la data del 1389.

[3] La Madonna è tutta coperta dal manto azzurro lumeggiato in oro, ed il panno che in parte copre il fanciullo è rosso con risvolto verde, ha orlatura ricamata e lavorata in oro.

vestito dell'abito del suo Ordine sta San Gherardo, il quale appoggia la destra al bastone e tiene nell'altra mano la corona. Dall'altro lato è dipinto di prospetto Sant'Andrea con un libro nella sinistra e la croce nell'altra mano. Per ultimo vedesi San Niccolò di Bari con la croce in una mano e un libro colle tre monete nell'altra.[1] Benchè abbia perduto in gran parte della vigoria e della freschezza del primitivo suo colorito e sia stato nel fondo dorato a nuovo, rivela pur sempre nelle figure dei Santi lo studio delle figure dei Lorenzetti, mentre la Madonna col Putto ricorda la maestà dipinta da Simone e dal cognato di lui Lippo Memmi a suo luogo esaminata, quantunque nei tipi e nei caratteri delle figure mostri pur sempre Taddeo qualcosa di volgare, di pesante e di grave nelle forme, come più volte fu da noi notato nei vecchi pittori di questa Scuola. Dei quali difetti solo in parte si era corretto Simone di Martino, e quasi interamente i fratelli Lorenzetti. Le proporzioni però delle figure sono abbastanza giuste e franchi gli atteggiamenti, ma le estremità e le giunture difettano sempre di buona forma, e nello sguardo e nella forma degli occhi trovasi alcun che d'immobile e d'esagerato. Le pieghe delle vesti sono però trattate con larghezza e la pittura, benchè vivace nelle tinte, manca d'armonia, per quel tanto almeno che può dirsi nelle presenti condizioni del dipinto.[2]

Genova.

Ai 15 di marzo del 1393 Taddeo si trova a Genova, e, per quanto si crede, aveva bottega nei pressi di San Lorenzo. Colà pattuisce con Cattaneo Spinola di dipingere

[1] Nella parte superiore delle minori due tavole laterali si vedono entro tondi San Gregorio papa e San Luigi Re di Francia. La figura principale della Madonna è di grandezza naturale, mentre sono minori quelle dei Santi ai lati e più piccole ancora quelle nei tondi.

[2] Il quadro porta la seguente iscrizione: « TADDEVS . BARTHOLI . DE SENIS . PINXIT . HOC . OPUS . MCCCLXXXX. »

due tavole per la chiesa di San Luca per rappresentare in una il titolare della chiesa e la Madonna con altre figure, da essergli indicate da certo prete Simone. Nell' altra doveva dipingere la Madonna con Santi, sempre ad arbitrio dello stesso Simone. [1]

Nello stesso anno, nella navata di mezzo della Collegiata di San Gimignano, Bartolo dipinse il Giudizio Finale. Nell' alto, dentro un cerchio variopinto con intorno Serafini e Cherubini, collocò Cristo giudice seduto in trono, il quale tirando a sè la veste scopre la ferita del costato, e tiene sollevata l' altra mano in atto minaccioso. Stanno dinanzi a lui, alla sua destra la madre inginocchiata, e a sinistra San Giovanni in atto di pregare. Più in basso ai piedi di Cristo e attorno all' occhio della finestra sono alcuni Angeli che suonano la tromba e tengono nell' altra mano dei rotoli con parole acconcie alla congiuntura. Sul davanti due altri Angeli ritti in piedi coi simboli della Passione, e ai lati, ma più in basso, i due profeti Elia e Mosè. Nella parte inferiore sono collocati i dodici Apostoli. La composizione è tutta di carattere Senese, e benchè diversifichi da quella che, attribuita all' Orcagna, rappresenta nel Camposanto pisano lo stesso soggetto, pure si riscontra in tutte e due uno spirito quasi interamente conforme, specie nella espressione della figura di Cristo e in quei tipi, pei quali la Scuola

San Gimignano.

[1] Vedi Santo Varni, *Appunti Artistici sopra Levanto.* Genova, 1870, pag. 50 e seguenti, ed i due documenti a pag. 144-145-146, dai quali si conosce che le dette tavole, per cui il contratto fu stipulato il 15 marzo 1393, dovevano essere finite pel 20 maggio successivo. Nella chiesa dei Santi Cosimo e Damiano in Genova, trovasi sur uno degli altari una tavola segata a metà, nella quale in grandezza naturale è dipinta la Madonna che allatta il Bambino, i cui caratteri ricordano le opere di Taddeo. Ma la pittura alterata nelle carni dal ridipinto col fondo dorato a nuovo e le vesti ripassate, ci lascia dubbiosi se il lavoro sia veramente di Taddeo o di Barnaba da Modena, il qual pittore dipinse pure in Genova in quegli stessi anni.

Genova.

Senese si distingue dalla Fiorentina. Nella parete di destra dipinse il Paradiso, collocando in alto, dentro cerchi di Serafini e Cherubini, Nostro Signore, colla Vergine seduta a canto, col libro aperto sopra un ginocchio, mentre benedice colla destra. Fra l' uno e l' altra sta lo Spirito Santo in forma di colomba. Vedesi intorno un doppio giro d' Angeli inginocchiati, alcuni dei quali suonano o cantano, ed altri sono in adorazione. Più giù si trovano prime le Vergini seguìte dai Martiri e dai Confessori, fra cui si distinguono pontefici, vescovi e frati, che formano tanti cerchi posti gli uni sotto gli altri, mentre negli angoli sonvi altri Santi, taluno dei quali in atto di volare in cielo. Il modo con cui è concepito questo soggetto, ha qualche cosa che ricorda pur sempre quello dei vecchi pittori dei tempi antecedenti, e non già il più moderno usato da Giotto. Ciò non di meno conviene riconoscere che il soggetto non manca di ordine nella disposizione delle parti, e che i movimenti delle figure sono pronti e facili. Qui pure, nelle parti non guaste dal restauro, riscontriamo i caratteri già notati nelle figure del quadro al Louvre, ma per essere le figure di maggiori proporzioni, anche i loro difetti si rendono all'occhio più manifesti.

Dove Taddeo sfoggiò fantasia bizzarra è nella pittura dell' Inferno. In questa composizione riprodusse una scena che ci ricorda in tutto le consimili dipinte dei tempi antecedenti. Nell'alto sta a sedere la colossale figura dell' imperatore del doloroso regno, nelle forme d' un mostro che ricorda quello del Camposanto di Pisa. Egli tormenta in egual modo le piccole figure che tiene in bocca e negli adunchi artigli delle mani e dei piedi. A destra ed a manca sonvi altri demoni che torturano e offendono in varie maniere altri dannati. Più in basso, in cinque altri scompartimenti, vedonsi altri dannati in va-

rie maniere tormentati, e taluno anche nel modo più sconcio. Nella grossezza dei muri dei due archi vedesi in uno le mezze figure dei Profeti e nell'altro le quattro mezze figure delle Virtù Cardinali, alternate con uno stemma gentilizio; nella vôlta i quattro Evangelisti. Il suo cattivo stato di conservazione, il patito restauro e il sudicio, di cui è coperto, in un con la scarsa luce, impediscono che si possa convenientemente vedere quel che rappresenta. [1]

In San Gimignano, oltre gli affreschi della Collegiata, vedevansi un tempo anche due tavole, le quali, da che furono scritte queste pagine, sono passate nella Galleria del Palazzo Comunale. L'una rappresenta San Gimignano seduto in cattedra, col modello della città nella sinistra e con la destra in atto di benedire. Quattro storie per parte stanno ai lati, con fatti riferentesi alla vita del Santo. Manca però la base o predella, nella quale assai probabilmente trovavasi l'iscrizione col nome del pittore, e l'anno in cui il lavoro fu eseguito. Il quale è assai diligente e finito, e col quale, pure conservando il pittore nella tecnica esecuzione il carattere proprio, mostra d'accostarsi alla maniera di Simone di Martino, mentre con le storie ai lati par che segua il

[1] In molti luoghi dell'Inferno sonvi analoghe iscrizioni, delle quali solo alcune si distinguono, come gola, avarizia, adulterio. Alcune fenditure tagliano in due parti questi affreschi, ai quali manca in qualche luogo la pittura ed in altri è più o meno rinfrescata e divenuta scura così da non potersi più ben distinguere. In uno dei capitelli leggesi stentatamente e colla data in parte mancante la seguente iscrizione: THADEUS . BARTHOLI . DE . SENIS . PINXIT . HANC . CAPELLAM. Meglio esaminata la data, sembra che si riferisca, come vuole il Pecori, a pag. 510 della sua *Storia di San Gimignano*, all'anno 1393. Noi da prima avevamo dubitato della esattezza della data, sapendo come Taddeo trovavasi in quell'anno a Genova, ma conoscendo poi come fosse obbligato a dare compiuto il lavoro di Genova entro due mesi circa, ci fu chiaro che servendosi degli aiuti gli era rimasto tempo bastevole per eseguire nello stesso anno anche questo lavoro.

modo piacevole già notato nel pittore pisano Traini. Si può quindi credere che le pitture di quel maestro, viste da Taddeo a Pisa, devono forse avere influito a raggentilirne la maniera, come lo proverebbero il colorito succoso, le tinte convenientemente fuse e i movimenti abbastanza naturali. Le pieghe meglio del consueto s'acconciano alle figure, e gli accessorii sono lavorati con fini ornamenti in oro, secondo il metodo della Scuola. [1] L'altra tavola con gli stessi caratteri rappresenta la Madonna seduta nel mezzo col Putto, il quale tiene un uccellino ed un rotolo coll' iscrizione « Ego sum lux mundi ». Da un lato havvi San Cristoforo e San Nicola di Bari, e dall' altro due Santi Vescovi. Nelle cimase son dipinti fra due Angioli San Pietro e San Paolo e la mezza figura di Cristo in atto di benedire. In basso leggesi: TADEVS . BARTOLI . DE . SENIS . PINXIT . HOC . OPUS. [2]

Il Vasari non ricorda l' affresco di San Gimignano, ma soltanto una tavola, di cui non dice il soggetto, [3] ma che potrebbe essere una di queste due, se col dire che essa ha « della maniera di Ugolino Senese » non ci facesse nascere il dubbio che parlasse d'altro dipinto.

Nel 1395 lavorò Taddeo la tavola della Vergine col Bambino, e i Santi Francesco, Antonio da Padova e Gherardo, per la cappella dei Sardi Campigli nella sagrestia della chiesa di San Francesco a Pisa, [4] della qual

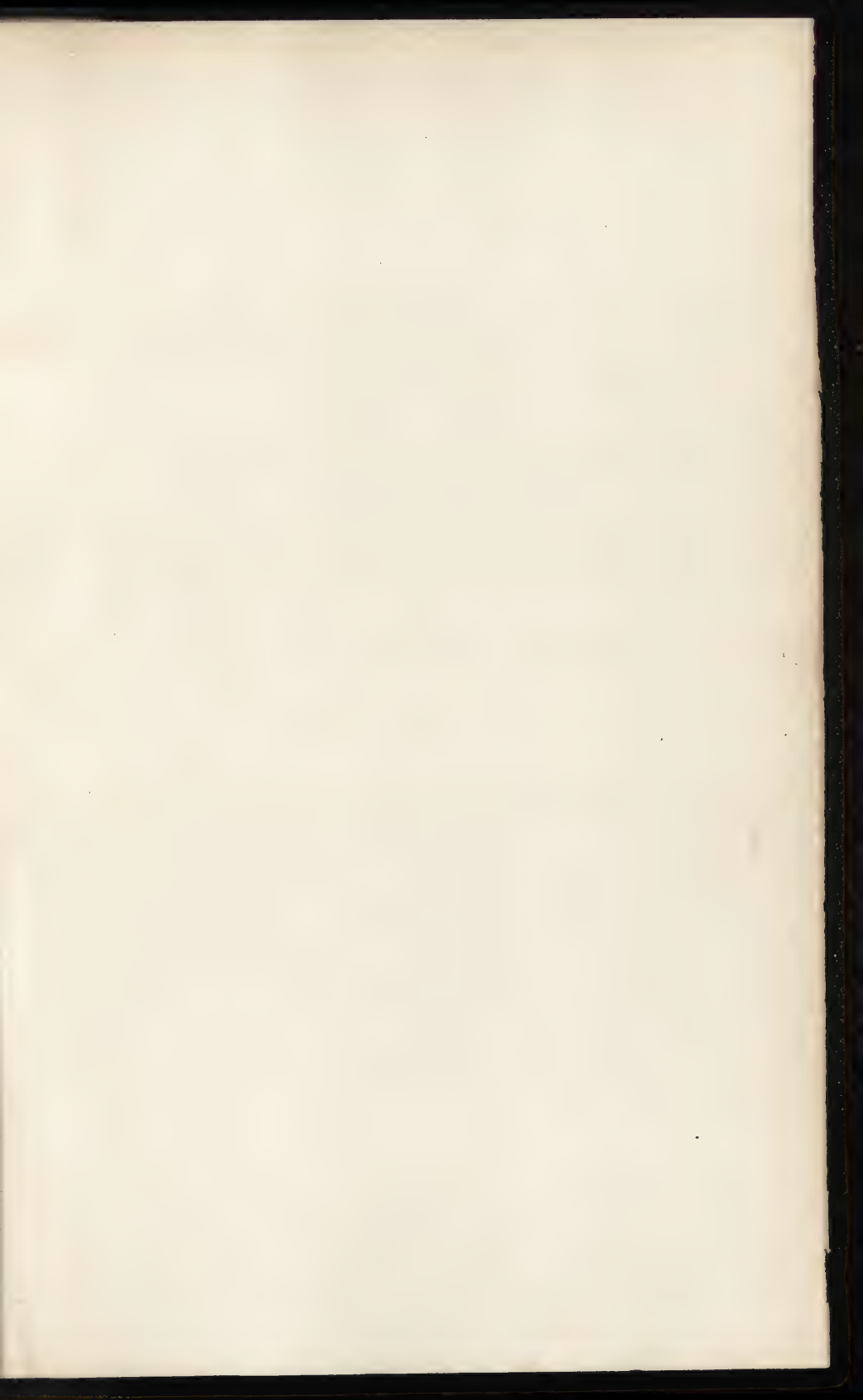
Pisa.

[1] La tavola di mezzo è spaccata dall'alto al basso, tagliando la figura del Santo, la quale è un terzo circa del naturale. Le figure nelle storie laterali sono di piccola dimensione.

[2] Anche in questa tavola le figure sono di piccole proporzioni. Manca di colore il risvolto del manto della Vergine, e qua e là è caduto in parte quello delle vesti dei Santi.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 220.

[4] Il Da Morrona a pag. 60, del vol. III, della sua *Pisa illustrata*, dice di averla veduta al suo posto con la seguente iscrizione: VEN . DOMINA . DOMINA . DATUCCIA . FILIA . OLIM . S . BETTJ . DE . SARDIS . ET . UXOR . QUONDAM . SER . ANDREE . DE . CAMPIGLIS . FECIT . FIERI . HANC . TABULAM . PRO . ANIMAB . SUOR . DEFUNCTOR . THADEUS . BARTHOLI . DE . SE-

Pittura Senese, pag. 263.

VISITA DEGLI APOSTOLI ALLA VERGINE,
Affresco di Taddeo di Bartolo nella chiesa di San Francesco in Pisa.

cappella dipinse nel 1397 anco le pareti e la vôlta per donna Datuccia della famiglia Sardi. Questi affreschi, posti allo scoperto dall' imbiancatura che li ricopriva, sono in molte parti guasti e manchevoli. Le iscrizioni sui capitelli dei pilastri ci danno i nomi di chi li commesse insieme con quello del pittore e l'anno in cui la Cappella fu dipinta. Da un lato si legge: TADE . BARTOLI . D . SENIS . PINXIT . HOC . OPV . ANNO . DNI . 1397. Nell'altro VEN . DNA. DATUCCIA . DE . SARDIS . FECIT . FIERI . ISTA CAPPELLAM . P . AIA . VIRI . SVI . ET . SVORUM. Superiormente nella profondità dell' arco che mette alla cappella vedonsi le mezze figure delle Sante Chiara, Caterina, Appollonia, Agnese, Lucia e Rosa. Nell' interno della cappella e sopra l' arco entro un tondo havvi San Francesco colla destra sollevata, mentre coll' altra si scopre il costato per mostrare le stimate. Sul muro opposto all'entrata havvi nella parte superiore l'Annunziazione dell'Angelo a Maria, e più in basso ai lati della finestra San Giovanni Battista e Sant' Andrea. Sulla parete a sinistra è dipinta nella lunetta la visita degli Apostoli alla Madonna, e più in basso la morte e i suoi funerali.[1] In ciascuno dei quattro scompartimenti della vòlta è dipinto un Dottore della Chiesa ed un Evangelista, coi rotoli in mano in atto di conversare. Più in basso, in ogni angolo, il busto d' un Profeta, col

NIS . PINXIT . HOC . ANNO . DOMINI . 1395. Anche il Della Valle la dice di quell' anno. Questa tavola senza dubbio dovrebbe essere quella che il Vasari a pag. 221, vol. II, ricorda d'aver vista col nome di Taddeo e la data del 1394, nella cappella della sagrestia di San Francesco di Pisa, rappresentante la Madonna con alcuni Santi. Forse nel Vasari la differenza di un anno non è che un errore di stampa. La tavola, per lungo tempo smarrita, fu poi ritrovata dal signor Supino di Pisa, e venduta vuolsi che sia passata a Vienna. Per quante ricerche fossero da noi fatte in quella città, nessuno seppe darcene notizia.

[1] La parte inferiore manca nel mezzo; ma siccome rivedremo lo stesso soggetto dipinto da Taddeo nel Palazzo Pubblico di Siena, così conosceremo come in origine questa composizione era rappresentata.

rotolo spiegato in mano. Questi affreschi, quantunque abbiano perduta la vigoria delle tinte e siano anche in parte manchevoli, mostrano tuttavia non poca vita e movimento; tanto esprimono energia le figure, con le pronte, ardite e talvolta veementi loro mosse. È infine un lavoro, nel quale Taddeo mostra un sentire ed un'indole somiglianti a quelli dei Lorenzetti. Ma sì in questo come negli altri lavori, egli non fece che continuare in arte la via percorsa da Duccio, Ugolino, Simone e successori, sdegnando quasi d'adottare i miglioramenti dai Lorenzetti introdotti nell'arte senese, e specie nella tecnica esecuzione. Egli continuò invece nei metodi e nella esecuzione tecnica della vecchia Scuola Senese, sforzandosi, coll'infonderle nuovo vigore, di rialzarla e toglierla dallo scadimento, nel quale era caduta, ed in mezzo al quale egli era stato allevato nella bottega del suo maestro Bartolo di Fredi. Gli Evangelisti ed i Dottori dipinti nella vôlta mostrano quanto movimento seppe dare ad essi Taddeo, e con quanta abilità seppe rappresentarli librati in diversi atteggiamenti nell'aria, conversando tra loro ravvolti in larghi e ondeggianti panneggiamenti, come se fossero mossi dal vento. Ma riguardo ai caratteri, ai tipi delle figure e alle forme del nudo, è caduto nei difetti dei suoi predecessori. Un esempio l'abbiamo nella figura di San Giovanni Battista dipinta da un lato del finestrone, che si presenta in atto di camminare, indicando colla destra piegata allo spettatore l'ostia coll'Agnello mistico che tiene nell'altra mano. Veste la solita pelle con sopra un largo mantello rosso che lo copre quasi interamente. È una figura assai caratteristica, ma di tipo e di forme spiacevoli come una imitazione dei tipi Bizantini modificati dalla Scuola Senese, quale ad esempio può vedersi negli anacoreti dipinti dal Lorenzetti nel Camposanto di Pisa, che servirono

certamente di modello a Taddeo. La stessa cosa dobbiamo dire dell' apostolo Sant' Andrea, che coperto da un largo mantello vedesi dall' altra parte con la destra appoggiata alla pesante croce, mentre stringe nella sinistra un libro chiuso. Nella scena della visita degli apostoli alla Madonna abbiamo un altro bell' esempio dell' arditezza e della forza d'azione adoperata da Taddeo, di cui ci pare che questa sia fra tutte la migliore composizione. Nell' interno d' una loggia sta seduta a destra la Vergine, la quale prende per le mani il giovane apostolo che le sta reverente dinanzi. Ai lati stanno a sedere su due banchi i primi arrivati, il primo dei quali con movimento pronto si spinge alquanto indietro della persona tenendo le mani sollevate, mentre il suo compagno, con movimento contrario si fa innanzi, guardando ciascuno con molta attenzione l' apostolo, che in atteggiamento affrettato e reverente insieme s' indirizza a mani giunte verso la Madonna. Tre altri vedonsi giungere librati in aria; il primo, di profilo e colle braccia distese, il secondo di fianco ed il terzo dipinto in iscorcio col capo ingiù, ma tutti diretti alla Madonna. Degli altri Apostoli alcuni stanno in piedi in vario atteggiamento, altri a sedere conversando, mentre presso la Madonna vedonsi in atto modesto le Marie.

Non si può non riconoscere il molto movimento e la vita del dipinto ben disposto nelle sue figure, le quali, e pel largo piegare degli abiti, per l' ardito atteggiamento, pel modo con cui furono concepite e per la franchezza, con la quale furono eseguite, rammentano l' arte del secolo XVI. E come per essere queste figure coperte, oltrechè dalle vesti, anche da larghi mantelli, riescono meno visibili le forme difettose del nudo e delle giunture, così questa composizione è resa più delle altre piacevole, e ci rappresenta quella forma tipica e affatto

nuova nell' arte Senese, che d' ora in poi vedremo in uso fra i pittori di quella Scuola, e che già abbiamo veduta adottata dal maestro Fredi.

Nella storia inferiore, in parte manchevole, abbiamo i funerali della Madonna. Nel mezzo sta Cristo coll' anima della Madre, sotto forma di fanciulla coll'aureola. Da un lato San Pietro legge nel libro che tiene aperto dinanzi, mentre dall'altro uno degli apostoli spruzza coll' aspersorio l' acqua benedetta sulla salma e tutti gli altri apostoli, distribuiti intorno in vario e mesto atteggiamento assistono alla funzione. Uno d' essi piangendo si nasconde il viso col manto, e ai lati stanno gli angeli, dei quali alcuni portano ceri accesi, uno il secchiello dell' acqua benedetta e un altro soffia nel turibolo. [1]

È questa la forma tradizionale che dai bizantini ha sempre continuato in siffatta composizione a prevalere anche presso di noi, fino a che creata con Giotto la forma italiana, fu questa riprodotta da Taddeo ed innestata alle forme e ai tipi Senesi della Scuola che lo precedette, e la quale mantenne le sue vecchie tradizioni e il suo tecnico modo di dipingere, che rammenta sempre quello dei pittori bizantini. Negli angeli troviamo rotonda e pienotta la forma della testa, coi capelli spartiti nel mezzo e scendenti a riccioli tutto intorno e sulle spalle. Il collo è carnoso, piccola la bocca, tumide le labbra, le sopracciglia piuttosto grosse ed arcuate, il naso regolare, ma corto, tondeggiante e carnoso il mento. In una parola vedonsi riprodotti le forme e i tipi che già

[1] Il fondo è formato da una muraglia merlata, sulla quale è distesa una tappezzeria. Di questo quadro manca la Madonna non che la parte inferiore della figura di Cristo, di San Pietro e dell' apostolo a lui vicino; dall'altro lato manca una parte d' altre due mezze figure d' apostoli presso Cristo.

abbiamo visti con Simone di Martino e Lippo Memmi, e che sino da principio abbiamo visto ripetersi nella Madonna col Putto dipinta da Taddeo ed ora a Parigi; forme e tipi che noi vediamo ripetersi più o meno in tutti i suoi dipinti. La qual cosa è per noi una prova che Taddeo non soltanto cercò di seguire gli esempi dei Lorenzetti, ma quelli ancora di Simone di Martino, a cui, più che ai primi, si avvicina anche pel modo di colorire e pel trattamento tecnico. Nella lunetta della parete di contro, dove gli Apostoli portano la bara, sulla quale è stesa la salma della Madonna, manca la pittura nel mezzo, ossia manca una parte della sua figura come mancano sul davanti quasi tutte le figure degli Apostoli, tranne i due primi preceduti da due fanciulli. Dall' altro lato dietro il corteo vengono le donne seguìte da gente che esce dalla porta della città e attraversa il ponte. [1] La Vergine ha lineamenti più del consueto regolari, ed anche nelle donne si riscontra un tipo e caratteri che ricordano quelli assai più gentili dei Lorenzetti.

E negli Apostoli si riscontra il movimento pronto, il passo concitato e una maniera dura di mettere avanti il piede, che sono i caratteri affatto particolari ai Senesi. Il primo che sul davanti colla mano sinistra tiene sulla spalla l' asta della bara, e con l' altra mano sul fianco guarda fissamente innanzi, è il più notevole, e pel suo movimento ardito come pel suo carattere rassomiglia assai alle figure dei Lorenzetti, ma più specialmente a quelle dipinte da Pietro.

Nell' affresco più in basso che doveva rappresentare la morte della Madonna, più non rimangono che pochi resti di alcune figure degli Apostoli, ed a sinistra di chi

[1] Il rimanente del fondo è formato da montagne scoscese che staccano sull' azzurro del cielo.

guarda, il gruppo delle donne diverse per età e per atteggiamento, con le forme, i caratteri, le acconciature del capo e le vesti, tanto in uso a quel tempo tra i pittori Senesi, ma più specialmente ed in modo elegante riprodotti da Ambrogio Lorenzetti. Del gruppo è notevole la prima figura che sul davanti mostra il dorso ed è coperta da un largo manto, la quale è una delle migliori figure di donna, dipinte in questi affreschi.

L' Angelo, che nell' Annunziazione si presenta volando alla Vergine, è una ripetizione di quella forma graziosa che siamo soliti incontrare nello stesso soggetto tra i pittori Senesi. La Vergine, a mani giunte e tutta tranquilla, lo riceve stando in ginocchio. Del colorito poco si può dire per essere assai male ridotto; ma da quanto è rimasto pare che fosse a tinte gaie e le vesti a colori vivaci e cangianti, tranne qualcuna di tinta scura, ma calda.[1]

Pisa.

Racconta il Vasari che Taddeo fu invitato a Pisa da uno dei Lanfranchi, Operaio del Duomo, dove eseguì a fresco nella Cappella della Nunziata la Madonna che sale gli scalini del Tempio, ritraendo nel sacerdote lo stesso Lanfranchi e sè medesimo in un'altra figura.[2]

Finito questo lavoro, ebbe incarico dall' Operaio di dipingere nel Camposanto una Madonna incoronata da Cristo, con molti Angeli in bellissimi atteggiamenti e

[1] Le figure sono di grandezza naturale. Il finestrone di questa cappella era un tempo a vetri colorati, sui quali era rappresentata l' Assunzione della Madonna, colle figure di San Lorenzo, Sant' Antonio e San Gherardo, oltre quella inginocchiata di Datuccia con lo stemma de' Sardi e de' Campigli, e colle parole: HOC . OPUS . FECIT . MAGISTER . JACOBI . CASTELLI . DE . SENIS . AN . D . 1391 (Vedasi Da Morrona, op. cit., tomo III, pag. 60). Come si vede, il lavoro sui vetri del finestrone, ultimo dei soggetti dipinti in questa cappella colle storie della vita della Madonna, sarebbe stato eseguito sei anni prima che Taddeo facesse le altre pitture sulle pareti.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 220 e 221.

molto ben coloriti.[1] Nella chiesa però di San Michele in Pisa trovasi su fondo dorato una tavola, i cui caratteri sono quelli delle opere di Taddeo di Bartolo. Rappresenta la Vergine seduta in trono, col Putto diritto sulle ginocchia, il quale, come nel quadro che ora si trova a Parigi, ha in mano un uccellino, a cui scherzando mette un ditino fra il becco. Da un lato avvi l' arcangelo Michele e Santa Caterina, e dall' altro San Giuliano e San Pietro; sul davanti invece e rivolti alla Vergine vedonsi due angeli inginocchiati, uno dei quali suona l' arpa e l' altro la viola. È questa una produzione che mostra i caratteri delle prime opere di Taddeo.[2] I ricordi senesi più nulla ci dicono di Taddeo e ci fanno credere, che dall' anno 1393 al 1401 si trovasse fuori di Siena. Il Vasari, il quale ignorava la permanenza di Taddeo a Genova, racconta la sua andata a Perugia, donde per la morte di Biroldo, signore della città, avvenuta nel 1398, lo fa ritornare a Siena.[3]

Delle pitture eseguite da Taddeo a Perugia altro non rimane se non la tavola che era a San Francesco, la quale porta la data dell' anno 1403, mentre nei ricordi senesi è indicata la sua presenza colà prima del 1401. Un documento invece del maggio 1398 ci attesta, che un

[1] È sopra la porta della cappella « Aulla. » Però questo dipinto non ha i caratteri delle opere di Taddeo, ma di Pietro d' Orvieto. Le pitture nella cappella della Nunziata più non sussistono.

[2] In molti luoghi manca il colore, ed il fondo è dorato a nuovo. Il Da Morrona (nel vol. III, pag. 158) pare che attribuisca questa tavola a Don Lorenzo Monaco. Nella Galleria di Pisa abbiamo vedute dipinte sopra tavola le due mezze figure degli apostoli San Pietro e San Paolo, coi caratteri delle opere di Taddeo. Inferiori per esecuzione, si trovano in questa stessa Galleria due altre tavole colle figure in una di San Paolo e Sant' Antonio, e nell' altra di San Francesco e San Pietro, la cui esecuzione le dimostra un lavoro di qualche seguace od aiuto di Taddeo Bartoli.

Pisa.

[3] Nel vol. II del Vasari a pag. 122 si trova, che il nome di questo capitano di ventura era Biordo de' Michelotti.

Pietro d'Alba pittore supplica il Regio Governatore ed il Consiglio degli Anziani di Genova d'essere liberato dal bando di 200 fiorini inflittogli da quel Podestà per ingiurie fatte a Taddeo di Bartolo. Al buon esito del ricorso contribuì moltissimo Luciano Spinola, figlio forse o congiunto di Cattaneo Spinola, il quale nel 1393 aveva dato a dipingere a Taddeo le due tavole per la chiesa di San Luca di quella città, dichiarando che già era fatta la pace tra il pittore Pietro D'Alba e Taddeo Bartoli. [1] Se questo documento non prova la quasi contemporanea presenza in Genova di Taddeo, spiega pur sempre il silenzio dei documenti senesi.

Taddeo dipinse nel 1400 la tavola da noi veduta nell'oratorio della Compagnia di Santa Caterina della Notte in Siena, la quale rappresenta la Madonna seduta in trono col Putto sulle ginocchia. [2] Davanti al trono, a due per parte, stanno quattro angeli inginocchiati, uno dei quali suona la viola e un altro l'arpa. [3] In una delle pareti laterali vedesi San Giovanni Battista rivolto al Bambino, e nell'altra Sant'Andrea. Superiormente havvi nella cuspide di mezzo lo Spirito Santo che in forma di colomba manda raggi, e nelle due laterali un Serafino. Nei pilastri, fra i quali son chiuse le tavole, sono dipinte le piccole figure dei santi Stefano, Agnese, Maddalena e Margherita. [4] In questa tavola, ma specialmente in quella di mezzo, Taddeo si mostra

Siena.

[1] Vedi Santo Varni, *Appunti Artistici*, pag. 50-51.

[2] Il Putto ha nella sinistra mano abbassata il solito uccellino, e colla destra fa atto di grattare il piedino sinistro, mentre appoggia l'altro sulla mano della madre.

[3] Gli angeli, d'aspetto piacenti, hanno le ali rosse che a guisa di spalliera si alzano ai lati del seggio della Vergine.

[4] Le figure sono di proporzioni minori del naturale, ed il quadro che ha molto sofferto, fu restaurato ed ebbe rinnovata in parte la cornice.

seguace di Simone di Martino. In basso della tavola centrale leggesi:

TADDEVS · BARTOLI · DE · SENIS ·
· PINXIT · HOC · OPVS · ANNI · DNI · MILLE · CCCC ·

Ai 4 febbraio del 1401 sono allogate a Taddeo le pitture della cappella di Sant' Antonio nel Duomo di Siena, ove dipinge il Giudizio Universale.[1] In questo stesso anno lavorò la grande tavola, che vedesi nella cattedrale di Montepulciano, nella cui parte principale dipinse l' Assunzione in cielo della Vergine, fra una gloria di molti angeli che cantano e suonano, mentre in basso, attorno alla tomba, stanno gli Apostoli. Nelle tavole laterali sono dipinti nove Santi per parte; nella cuspide di mezzo l' Incoronazione della Vergine e in quelle ai lati l' Annunziazione dell' Angelo a Maria. Nella predella trattò la storia della passione di Cristo e dipinse tre Santi in ciascuno dei quattro pilastri, fra cui son chiuse le tavole. Per essere questo quadro collocato molto in alto sopra la porta maggiore d' ingresso, non è facile di poterlo esaminare. Abbiamo però potuto riconoscere che Taddeo, nelle storie specialmente della Passione si è tenuto, come sempre, ai vecchi modelli Senesi, e noi pensiamo ancora, che nella esecuzione deve essere stato aiutato da altri, poichè nel tutt' insieme essa ci parve inferiore alla sua consueta.[2]

Montepulciano.

[1] Vedi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. II, pag. 5-6.

[2] Sotto la tavola centrale abbiamo potuto, col mezzo di una scala, leggere insieme con la data la seguente iscrizione:

TADEO . DI . BARTOLO . DA . SIENA . DIPINSE . QUESTA . OPERA .
AL . TEMPO . DI . MESSER . . . . . . MCCCCI.

Dalla grandezza e dalla forma del quadro si può conoscere che doveva trovarsi un tempo sull'altare maggiore. La pittura ha qua e là sofferto. A Montalcino, poco lungi da Montepulciano, si possono vedere nella Sagrestia della chiesa di Sant'Antonio alcuni Santi dipinti su tavola che sono pitture, le quali ricordano i caratteri delle opere di Taddeo, ma che potrebbero essere state eseguite da qualche suo seguace. Sono rap-

Montalcino.

Ai 10 di giugno dello stesso anno 1401, Taddeo prese a dipingere in Siena alcune storie del Vecchio Testamento nella parete sopra la porta della sagrestia del Duomo,[1] e nell' 11 del successivo ottobre, le figure alla « passina » (*sic*) della cappella dell' altar maggiore nella stessa chiesa.[2]

Perugia.

Racconta inoltre il Vasari che Taddeo fu chiamato a lavorare a Perugia nella chiesa di San Domenico, nella cui cappella di Santa Caterina dipinse a fresco alcune storie della vita di essa Santa; ed in San Francesco, accanto alla porta della Sagrestia, alcune altre figure, le quali al tempo suo poco più si distinguevano, ma che si riconoscevano eseguite dalla mano di Taddeo per avere egli sempre tenuta la stessa maniera.[3]

Se questi lavori oggi più non si vedono, è però sempre rimasta nella chiesa di Sant' Agostino una tavola dal Vasari non ricordata, e che dovette essere la parte centrale di un quadro. Rappresenta la Discesa dello Spirito Santo, porta il nome dell' autore e la data del 1403, in cui fu fatta fare da Angela Petri, come suffragio all' anima del figlio suo Giovanni. La Vergine colle mani giunte trovasi nel mezzo circondata dagli Apostoli e sopra di Lei vedesi la colomba e la mezza figura del Padre Eterno. In basso della tavola leggesi:

THADEVS · BARTOLI · DE · SENIS · PINXIT · HOC · OPVS · FECIT · FIERI
ANGELELLA · PETRI · PRO · ANIMA · JOHANNIS · FILII · SUI · ANNO · DOMINI · MCCCCIII ·[4]

presentati San Francesco, San Bartolommeo, un santo Vescovo e San Giovanni Battista. Nelle due cuspidi vedonsi, in cattivissimo stato di conservazione, le figure di San Paolo e d' un altro Santo.

[1] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 6-7.

[2] Idem, vol. II, pag. 7.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 222.

[4] È collocata in alto sul muro della crociera dal lato della sagre-

Nella stessa città e nella chiesa di San Francesco si vedono colla stessa data alcune tavole, che evidentemente formavano parte d'un quadro dipinto dalle due parti. Nella parte centrale d'una è rappresentata la Vergine in trono col Bambino seduto sulle ginocchia, il quale si trastulla, mettendo al solito un ditino nella bocca del cardellino che tiene nell'altra mano. Tutt'intorno vedonsi Serafini e Cherubini,[1] mentre sul davanti havvi un angelo per parte con un ginocchio a terra, i quali, col capo cinto d'alloro, sono rivolti alla Vergine, l'uno in atto di suonare la viola, e l'altro l'arpa. Presso uno d'essi leggesi sul fondo dorato:

THADEVS · BARTHOLI · DE · SENIS ·
PINXIT · HOC · OPVS · · MCCCCIII ··

Nell'altra parte centrale abbiamo San Francesco, circondato dai Serafini in atto di mostrare con le braccia sollevate le Stimate. Ai suoi piedi vedonsi le simboliche figure della Superbia, della Lussuria e dell'Avarizia. Nelle tavole laterali sono figurati San Costantino vescovo, Sant'Antonio, Santa Caterina da Siena, San Giovanni Evangelista assai danneggiato nelle carni, Sant'Ercolano, San Giovanni Battista, San Lodovico e Santa Maria Maddalena, che, oltre all'essere con Santa Caterina fra le migliori figure del quadro, è anche una delle meglio conservate. Queste tavole, da quando le abbiamo vedute la prima volta, vennero restaurate e riunite alle

stia, entro una nuova cornice di stucco. La pittura è molto mal ridotta ed anco ridipinta in molte parti. Da che furono scritte queste pagine, il dipinto fu trasportato nella Galleria Comunale.

[1] Il Putto indossa una tunichetta rossa ricamata d'oro, e la Vergine ha la corona in capo, sotto la quale vedesi il velo scendere dai lati sulle spalle. La veste è tutta dorata e lavorata a fini ricami, il manto è azzurro con risvolto violaceo.

parti centrali, formando due quadri, che presentemente si vedono esposti nella Galleria di Perugia.[1]

Tali tavole e per la maggiore franchezza del disegno, per la maniera più larga, il panneggiare più facile, e nonostante il patito restauro, anche per un colorito più vigoroso e un maggiore rilievo, possono aversi fra le migliori opere di Taddeo. Ma, come disse giustamente il Vasari, Taddeo di Bartolo tenne sempre una stessa maniera.[2] Noi infatti riscontriamo spesso nelle sue opere gli stessi tipi, gl' identici caratteri nelle figure e la stessa tecnica esecuzione. Anche in questo dipinto, specie pel carattere e le forme date alle figure della Vergine e del fanciullo, Taddeo si dimostra seguace di Simone e di Lippo Memmi anche pel modo di fare ricche le vesti di ornati e di fini ricami e di cesellare e dorare le aureole.

Nel mese di maggio dell' anno seguente Taddeo accetta di dipingere le pareti e le cappelle intorno al coro del Duomo di Siena, col salario di fiorini 12 e mezzo al mese, pattuendo tra le altre cose il permesso di lavorare senza salario due mesi ogni anno per conto proprio, e di non dipingere nei tempi freddi e cattivi, nei quali non si potesse fare buon lavoro.[3]

È noto che durante quel lavoro ebbe Taddeo il 20 di agosto il permesso di andare a Perugia:[4] e sembra infatti che secondo il contratto stipulato coll' Opera del Duomo egli tornasse ben presto a Siena, dove in quell' anno stesso egli prese a dipingere la tavola che trovasi appunto collocata nella chiesa dei Servi sulla pa-

Siena.

[1] Nella sagrestia di San Francesco abbiamo notato due altre tavole quasi tutte ridipinte, rappresentanti San Pietro e San Paolo, le quali in origine sembrano aver fatta parte di qualche altro lavoro di Taddeo.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 222.

[3] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 15.

[4] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 9.

rete dell'altare, su cui è la tavola di Matteo da Siena, rappresentante la Strage degli Innocenti, della quale a suo luogo avremo occasione di parlare. Nella tavola di Taddeo è dipinta la nascita di Cristo, con la iscrizione TADEῩ · BARTHOLI · DE · SENIS · PINXIT · HOC · OPUS · ANNI · DN̄I · MCCCCIIII.[1]

In questo stesso anno Taddeo è ricordato come uno degli esattori della Gabella;[2] e ai 13 di gennaio del 1405 riscuote per la pittura degli sportelli dell' organo il suo credito di 40 fiorini. Nello stesso mese riceve altri sei fiorini d' oro per la pittura del « panno dell' Assunzione di Nostra Donna che vedevasi nella finestra degli organi »[3] ma nessuno di questi lavori è rimasto.

Nell' opera del Duomo vedonsi però nove delle dodici tavolette, nelle quali Taddeo illustrò in modo veramente bello i soggetti del *Credo*,[4] mostrando in tutto molta varietà di pensiero e forza inventiva.

[1] È un dipinto che ha molto sofferto.

[2] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 108.

[3] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 8.

[4] Nella prima tavoletta rappresentò seduto di fronte il Padre Eterno che nella sinistra appoggiata al ginocchio tiene il mondo, e nell' altra lo scettro; ha la corona in capo con l' aureola che spande intorno raggi di luce. In basso leggesi: CREDO . IN . UNVM . DEUM.

Nella seconda è ritratto di profilo Dio Padre incoronato, con una mano sollevata e l' altra abbassata. Attorno a lui vedonsi più cerchi con stelle, e l' ultimo con Serafini. In basso leggesi: PATREM . OMNIPOTENTEM . FACTOREM . CAELI . ET . TERRÆ.

Sulla terza non rimase che la parte inferiore coi piedi e parte delle vesti di Nostro Signore. In basso leggesi: ET . IN . UNUM . DOMINUM . IESUM . CHRISTUM . FILIUM . DEI . UNIGENITVM.

La quarta rappresenta di prospetto Nostro Signore senza corona in capo, con le braccia e le mani sollevate circondato da più cerchi, nel penultimo dei quali vedonsi stelle e Serafini nell' ultimo. Esso spande intorno raggi di luce e in basso leggesi: GENITVM . NON . FACTUM . CONSUBSTANTIALEM . PATRI . PER . QUEM . OMNIA . FACTA . SUNT.

Nella quinta havvi di profilo Nostro Signore con le braccia conserte in atto di scendere tra raggi di luce e senza corona, dal cielo, circondato dai Serafini e preceduto dallo Spirito Santo in forma di colomba. Nell' alto vedesi da un lato dentro un cerchio il Padre Eterno inco-

Le figure sono infatti ricche di movimento, hanno forme gentili, colorito piacevole e saturo di tinta; disegnate con cura, esse sono così diligentemente condotte da sembrare con le vesti lumeggiate d' oro tante miniature. Trattandosi di piccole figure, Taddeo potè meglio nascondere quei suoi propri e particolari caratteri che erano ad un tempo anche i difetti suoi propri, com' è agevole riscontrare nelle figure da lui dipinte in grandezza naturale, e più ancora in quelle di proporzioni maggiori del vero.

Oltre queste, sonvi altre due tavolette con figure alternate d'apostoli, angeli e profeti, i quali mostrano gli stessi caratteri, e fanno supporre che insieme cogli altri dipinti formassero parte del lavoro del *Credo*. In queste pitture Taddeo si accosta più che mai alla maniera di Simone e di Duccio, sia pei tipi, sia pei caratteri, sia per l' eleganza dei movimenti e l' acconcio modo di vestire le figure. Anche nella tecnica esecuzione e nel colorire dimostra un fare meno antiquato del

ronato, in atto di benedire circondato da Serafini. In basso leggesi: QUI . PROPTER . NOS . HOMINES . ET . PROPTER . NOSTRAM . SALUTEM . DESCENDIT . DE . COELIS.

Nella sesta havvi Cristo senza corona e colle braccia abbassate; gli aleggia sul capo la figura incoronata del Padre Eterno circondato dai Serafini. In basso leggesi: DEUM . DE . DEO . LUMEN . DE . LUMINE . DEUM . VERUM . DE . DEO . VERO.

Nella settima havvi da un lato la flagellazione di Cristo, dall'altro Cristo in croce e più in basso la sua sepoltura. Inferiormente leggesi: CRUCIFIXUS . ETIAM . PRO . NOBIS . SUB . PONTIO . PILATO . PASSUS . ET . SEPULTUS . EST.

Nell' ottava è Nostro Signore che esce dalla tomba con l' asta della bandiera nella destra, fra lo spavento dei soldati messi a custodia. In basso leggesi: ET . RESUREXIT . TERTIA . DIE . SECUNDUM . SCRIPTURAS.

Nell' ultima vedesi in mezzo a raggi di luce Cristo salire al cielo circondato da Angeli e Santi. In basso vedesi una parte del globo e si legge: ET . ASCENDIT . IN . COELUM . SEDET . AD . DEXTERAM . PATRIS. Questi quadretti hanno sofferto in più parti. Le parole sono scritte in oro su fondo azzurro e sono in parte logore o mancanti. Le rimanenti colle altre pitture del *Credo* mancano.

consueto.[1] E se potesse provarsi che queste due tavolette, insieme colle illustrazioni del *Credo* formavano parte della pittura sugli sportelli dell' organo, avremmo la prova che furono da Taddeo eseguiti nel 1405.

Nel marzo del 1405 riceve dieci fiorini senesi come parte di pagamento d' un mese e mezzo di lavoro per la pittura a capo all' altar maggiore del Duomo, e nel 19 del successivo dicembre riceve 30 fiorini d' oro per la pittura degli sportelli dell' organo di detta chiesa. Nel settembre 1405 e gennaio 1406 riceve il pagamento di 30 fiorini d' oro per le storie dipinte dietro l' altar maggiore, le quali incominciate il 19 giugno 1405 furono finite il 19 del successivo agosto.[2]

Nel 25 agosto del 1406 il Consiglio delibera di far dipingere da Taddeo la cappella del Palazzo Pubblico; e nel 30 giugno del 1407 si permette a Taddeo di distruggere l' Incoronazione dipinta sopra l' altare, con facoltà d' usare liberamente della superficie guadagnata. Taddeo incomincia il lavoro nel settembre, e il 10 di novembre il Consiglio fa conoscere a Taddeo che la cappella doveva essere ultimata prima di decembre sotto pena d' una multa di 25 fiorini. Il 16 di novembre il Consiglio gli ordina di non lasciare la cappella senza prima aver finito il lavoro. In tal modo soltanto egli lo compie mantenendo l' obbligo con piena soddisfazione del Consiglio.[3]

[1] La prima delle due tavolette contiene San Iacopo Maggiore, un angelo con fiori rossi e bianchi nella destra, due Profeti, l' Apostolo Giovanni e un angelo che tiene nella sinistra un fiore e coll' altra mano il manto. La seconda rappresenta un angelo con fiori in mano, l' apostolo Sant' Andrea, il profeta David, un altro angelo ravvolto nel manto con una mano sull'altra, San Pietro e il profeta Geremia. Il rimanente manca. Giudicando, come si disse, dai caratteri della pittura e dalla stessa grandezza delle figure, si può tenere che formassero una cosa sola colle illustrazioni del *Credo*.

[2] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 8 e seguenti.

[3] È da credere che per mantenere l' obbligo suo siasi servito di aiuti nella esecuzione del lavoro.

In questi anni, e precisamente il 19 ottobre 1407, prende a fare nella Sala del Concistoro di detto Palazzo le figure di Cristo e di San Tommaso. [1]

Le pitture da lui eseguite sulle pareti della cappella del Palazzo Pubblico rappresentano l'Annunziazione ed alcuni altri fatti della vita della Madonna, già prima da lui trattati nel 1397 nella cappella di San Francesco a Pisa. Le composizioni sono press' a poco simili, e però servono a schiarire il reciproco significato reso più difficile dalle rovine del tempo. Sono anche queste composizioni tipiche e particolari a Taddeo, ricche cioè di vita e di movimento, ma con gli stessi caratteri, forme, tecnico trattamento, uso dell' oro negli accessorii e sfarzo di vesti, quali si riscontrano negli altri suoi lavori. E sono composizioni che servirono di modello agli scolari e agli imitatori suoi, non che al primo di lui maestro Bartolo di Fredi, ogniqualvolta ebbero a trattare gl' identici soggetti. Nella prima delle lunette abbiamo gli apostoli che visitano la Madonna prima della morte, ed è una composizione molto simile a quella di Pisa, se si toglie la loggia aperta ai due estremi, con un solo apostolo per parte librato in aria e diretto alla Vergine.

Qualche varietà adunque si riscontra nella collocazione o nel movimento degli apostoli, ma regna dappertutto lo stesso spirito e la stessa maniera.

Nella seconda si rappresenta in un interno del tempio la Morte della Madonna, dipinto che più degli altri diversifica da quelli di Pisa. Nel mezzo è, come a Pisa, rappresentato Cristo che tiene in mano in forma di fanciulla l'anima della Madonna, al cui cadavere rendono gli apostoli l' ultimo ufficio. Ai lati sono alcuni angeli coi ceri accesi e sul davanti tre apostoli inginocchiati, uno dei quali col turribolo.

[1] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 29.

Nelle storie dipinte più in basso è rappresentata la Madonna distesa, come a Pisa, sulla bara e portata dagli Apostoli a seppellire. Uno di questi precede gli altri con una palma in mano e due chiudono il corteo. Nel fondo vedonsi le mura della città con la porta, da cui è uscito il mesto corteo. Benchè la composizione non sia interamente eguale a quella di Pisa, pure ci serve per compierla nelle sue parti mancanti. Abbiamo da ultimo l'Assunzione, nella quale la Madonna è dipinta librata in aria, come fosse comodamente a giacere su di un letto, sorretta più che portata in cielo dai Serafini, dove incontrata da Cristo è da questo presa per le mani ed alquanto sollevata, spandendo tutt' intorno raggi di luce. Più in basso presso la tomba fiorita vedonsi gli Apostoli, alcuni dei quali guardano dentro ed altri stanno a discorrere dell' avvenuto prodigio, mentre San Tommaso mostra ad essi la cintura dell' Assunta. La scena è chiusa da molte figure che mostrano maraviglia.

Il fondo è formato da montagne; il cielo è come nelle altre storie dorato, e le vesti sono lumeggiate d'oro con orlature a frangia finamente ricamate.

Nella lunetta presso l'altare è dipinta l'Annunziazione che ricorda quella di Pisa, e nelle altre vedonsi le allegoriche figure della Fede, della Speranza e della Carità, mentre più in basso, dentro tondi, sono dipinte la Fortezza e la Prudenza. Nelle lunette della seconda parte sono dipinti i quattro Dottori della Chiesa ed i quattro Evangelisti, più in giù i busti dei Profeti e le allegoriche figure della Giustizia e della Temperanza. In ogni scompartimento della vòlta vedonsi otto angeli che suonano e ballano, mentre nella profondità dei muri dell' arco si alternano tra l'ornato alcuni stemmi, tra i quali è facilmente riconoscibile quello della Balzana.

Nei pilastri, sotto finte nicchie, vedonsi figure di Santi.[1] Pei danni patiti hanno queste composizioni assai perduto del primitivo carattere, poichè dovettero certamente essere fra le cose migliori dipinte da Taddeo. Il dì 8 gennaio 1408 gli fu commesso un San Cristoforo, da dipingere sul muro della porta che mette alla Sala accanto a quella del Concistoro nello stesso Palazzo.[2] Questa colossale figura vedesi ancora al suo posto dipinta di prospetto nell' atto di passare l' acqua. Appoggia la destra sopra un lungo bastone, e mentre solleva l' altra mano si volge a guardare il Putto seduto sulla spalla.[3]

Nel 1413 riceve commissione di dipingere il rimanente della Sala, dove trovasi San Cristoforo; e il 30 giugno dell' anno seguente riceve 78 lire e soldi 16 come ultimo pagamento pei lavori fatti nel Palazzo.[4] I soggetti dipinti da Taddeo nella parete dal lato della cappella sono le allegoriche figure della Fortezza[5] e

[1] Sono figure intere quelle di Sant' Ambrosio da Siena, d' un vescovo, di San Francesco, San Giovanni Battista e Giuda Maccabeo, mentre sono in busti quelle di Sant' Agata, Santa Lucia e San Pietro d' Alessandria, dipinte tra i due archi aperti dal lato del grande salone, dove dipinse Simone di Martino.

[2] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 28-29.

[3] Per avere ingrandita la porta, mancano alla figura i piedi e parte delle gambe. Nel 1408 agli 11 di aprile Tuccio Simone Fecini, Bartolo Meo e Giovanni Cecchi, dichiarano Taddeo in credito per il suo lavoro e quello dei suoi garzoni, come pei colori, l' oro ed ogni altra cosa, di 33 fiorini d' oro senesi. Nel 1408 ai 25 d' aprile Giovanni di Francesco di Giovanni e Cecco Nanni pittori dichiarano che Taddeo per i lavori della cappella del Palazzo, le figure di Gesù Cristo e di San Tommaso nel Concistoro, deve avere per sè e garzoni, pei colori ed ogni altra cosa, 205 fiorini netti d' oro. Ved. *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 28-29.

[4] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 29-30.

[5] È una figura di donna seduta, la quale tiene in una mano una torre, e nell' altra la lancia, ai piedi della quale leggesi: FORTITUDO. E più in basso: FORTITUDINI . NULLUM . TERRIBILE . INVIUM . NEC . EAM . METUS . QUIVIS . MAXIMUS . COMMOVET.

della Prudenza[1] e più in basso entro due tondi i busti di due profeti.

Nelle due lunette di contro sono dipinte la Magnanimità[2] e la Giustizia,[3] e, come gli era stato ordinato, dipinse più in basso i romani M. Scipione, M. Tullio Cicerone, M. Porzio Catone, Scipione Nasica, M. Curio Dentato, M. Furio Camillo e P. Scipione Africano, rappresentati diritti e di prospetto sotto finti archi sostenuti da colonnette, avendo ciascuno la propria iscrizione.[4]

[1] Una figura seduta di donna stringe nella destra un bastone, e indica coll' altra in un libro appoggiato alle ginocchia. In basso leggesi: PRUDENTIA, e la seguente iscrizione: SAPIENTIA . ÆDIFICABITUR . DOMUS . ET . PRUDENTIA . GUBERNABITUR.

[2] È rappresentata da una figura di donna seduta con uno scritto nella destra, dinanzi alla quale sta inginocchiata una figuretta colla spada in mano. La prima accenna con la sinistra ad un' altra piccola figura in ginocchio, a mani giunte, dipinta dall' altra parte in atto di pregare. Sotto leggesi: MAGNANIMITAS, e più in basso: NEC . SUCCESSIBUS . EXTOLLITUR . NEC . INFORTUNIIS . DEIICITUR . OPUS : EIUS . PARCERE . SUBIECTIS . ET . DEBELLARE . SUPERBOS.

[3] È rappresentata da una donna seduta colla spada nella destra e il mappamondo da un lato. Sta leggendo nel libro che tiene coll'altra mano e in basso si legge: JUSTITIA, e più in giù: JUSTITIA . OMNIUM . VIRTUTUM . PRAECLARISSIMA . REGNA . CONSERVAT . PROPTER . INJUSTITIAM . TRANSFERUNTUR . REGNA . DE . GENTE . IN . GENTEM.

[4] Oltre all' iscrizione è scritto in latino sotto ciascuna figura il respettivo nome.

M. TULLIUS CICERO

INGENIIS PATRIAM PROPRIIS EGO CONSUL ET OMNES,
SERVAM CIVES TANDEM CATILINA REBELLIS,
AD MORTEM DULCI PRO LIBERTATE COACTUS.
HINC CATO ME PATRIE PATREM RELIQUIQUE VOCARUNT.

---

M. PORTIUS CATO UTICENSIS

QUEM SACRA LIBERTAS ALUIT QUEM GLORIA NULLA,
AMBIRET LICET INUITUM DISTRAXIT AMATOR.
IUSTITIE AC RECTI CATO SUM, CIVILIA BELLA,
NE DOMINO PREMERER: FUGI QUEM MORTE SECUTUS.

---

SCIPIO NASICA VIR OPTIMUS

SI MEA PRERIGI (?) DUM SUPERASSENT DICTA CATONEM,
IN VITIUM NON VERSA FORET ROMANA POTESTAS,

Nel mezzo della parete vedesi dall' alto fino al basso una iscrizione, sotto cui è dipinta una figuretta che vi accenna, [1] quasi volesse significare ai Reggitori del Comune, i quali di là dovevano passare per entrar nella gran Sala del Consiglio, d' imitare l' esempio di quei grandi, lasciandosi guidare cioè nelle deliberazioni dalla Magnanimità, dalla Giustizia, dalla Prudenza e dalla Fortezza. [2] Nella profondità dell' arco che mette

HOSPITIUM DIGNATA MEUM MATERQUE DEORUM,
OPTIMUS AC IUSSU DIVUM PER SECLA SENATUS.

---

M. CURIUS DENTATUS
HIC EGO SUM CURIUS PATRIIS QUI SINIBUS ARMA,
ATQUE NEOPTHOLOMUM SAMNITUM VICTOR ABEGI,
ME PROBAT ET MEDICI SCELUS AD SUA CASTRA REMISSI
ET SPRETUMQUE AURUM PROH! QUOD NUNC INFICIT ORBEM.

---

M. FURIUS CAMILLUS
RESTITUI PATRIAM CONSUMTI GLORIA GALLI,
SUNT MEA QUOS ETIAM VICTOR DUM MULTA RUENTES,
HAEC PER RURA SEQUOR NOSTRO DE NOMINE DICTA EST,
CAMILLIA TAE PARS URBIS TERNA SENENSIS.

---

P. SCIPIO AFRICANUS
SCIPIO SUM IUVENIS CONSUL QUI FACTUS IN AFROS,
HANNIBALEM LATIO SUPERANS ACLIMATE (?) TRACTUM,
HESPERIAS FREGI GENTES ROMANAQUE SIGNA,
IN LIBIAM DOMITA VICTOR CARTAGINE DUXI.

Queste sei iscrizioni noi abbiamo avute, per interposta persona, dalla gentilezza del signor Ricciardo Meacci di Siena, il quale ebbe la bontà di copiarle dalle originali colla forma dei caratteri e le abbreviature in uso in quel secolo, e che noi abbiamo procurato di sciogliere per comodità del lettore.

[1] Nel lungo cartello leggesi: SPECCHIATEVI IN COSTORO, VOI CHE REGGETE. SE VOLETE REGNARE MILLE E MILLE ANNI SEGUITE IL BEN COMUNE, ET NON V' INGANNI, SE ALCUNA PASSIONE IN VOI AVETE. DRITTI CONSILII, COME QUEI RENDETE, CHE QUI DISOTTO SONO CO' LONGHI PANNI GIUSTI COL ARME NE' COMUNI AFFANI. COME QUESTI ALTRI CHE QUAGGIÙ VEDETE SEMPRE MAGGIORI SARETE INSIEME UNITI; ET SALIRETE AL CIELO PIEN D' OGNI GLORIA. SICCOME FECE IL GRAN POPOLO DI MARTE, EL QUALE AVENDO DEL MONDO VITTORIA, PERCHE INFRA LORO SI FURO DENTRO PARTITI, PERDÈ LA LIBERTADE IN OGNI PARTE.

[2] Un altro esempio simile l' abbiamo nella sala del Consiglio del-

alla Sala del Consiglio, Taddeo rappresentò Aristotile seduto con un rotolo in mano.[1] Di contro e in piedi dipinse Giulio Cesare e Pompeo[2] e dopo Giove, Marte e Pallade.[3] Questi affreschi insieme con quelli della

l' antico Palazzo di Lucignano in quel di Siena, ora ridotta a carcere. In una delle pareti vedesi la Vergine seduta in trono col Putto sulle ginocchia in atto di benedire. Da un lato San Felice, San Blasio, San Giovanni Battista e la Balzana, stemma del comune di Siena. Dall' altro lato è rimasto il solo San Michele Arcangelo e sotto alla Madonna una iscrizione, della quale sono rimaste soltanto le seguenti parole: PRIORE UDITE L' ALTRA PARTE.... Più in basso havvi lo stemma del Comune di Lucignano e quello del Podestà, dei notari e dei castellani con le date del 1429, 1430, 1437. Nella volta sta la figura di Cristo in atto di benedire, mentre con la sinistra tiene il libro aperto, colle parole: QUI SEQUITUR ME NON AMBULAT IN TENEBRIS SED HABEBIT LUMEN VITE. Ai lati un angelo per parte, in atto di volare, tiene spiegato nelle mani un rotolo, sn cui leggesi: CONSILIA CON VIRTÙ SENZA VICIO, COME FECE A ROMA EL DON FABRICIO, e nell' altro: PARLA POCO, ODI ASSAI, GUARDA AL FIN DI CIÒ CHE [fai?]. In un' altra parete è dipinto Jano primo signor d' Italia, poi gli Imperatori Cesare e Costanzo, ai quali succede una colossale figura con uva bianca e nera in una mano, un calice o tazza che sia, nell'altra. Forse si volle figurare Noè, cui devesi il primo impianto della vigna. Oltre questa vi sono altre figure di Santi con i rispettivi nomi e le date, tutte pertinenti alla prima parte del secolo XV. Sono tutte pitture d'esecuzione dozzinale coi soliti caratteri propri della Scuola Senese.

Lucignano.

[1] In basso si legge:

MAGNVS ARISTOTELES EGO SVM QVI CARMINE SENO.
EST ETENIM NVMERVS PERFECTVS . . . . ACTVM.
QVOS VIRTVS TIBI SIGNO VIROSQVE . . . . ATQVE SVPERNE,
RES CREVIT ROMANA POTENS CAELOSQVE SVBIVIT.

[2] In basso si legge:

C. JVLIVS CESAR GN . POMPEIUS . MAGNVS.

e la seguente iscrizione:

HOS SPECTATE VIROS ANIMISQVE INSIGNITE CIVES.
PVBLICA CONCORDI NAM DVM BONA MENTE SECVTI.
MAIESTAS ROMANA DVCES TREMEFECIT ET ORBEM.
AMBITIO SED CECA DVOS VBI TRAXIT AD ARMA.
LIBERTAS ROMANA PERIT SCISSOQVE SENATV.
NEV LICET ET PVERO CAPVT ALTE ASCINDERE ROME (??)

[3] Giove è vestito con la tunica e manto. Tiene nella destra sollevata fiamme di fuoco, le quali gli escono anche dal capo. Sotto è scritto: JVPITER, e vicino ai suoi piedi è dipinta l' aquila. Marte in una biga è

cappella furono eseguiti tra gli anni 1407 e 1414 e sono l'opera più importante che di Taddeo noi conosciamo.[1] Piace l'aspetto generale di questa pittura ricca di dorature e gaia di colorito; gli affreschi della cappella, quantunque siano stati ridipinti, pure hanno vivacità di movimento e caratteri e forme che ricordano la Scuola Bizantina, quasi avesse voluto Taddeo richiamare a nuova vita siffatta maniera.

Nelle allegorie egli dimostra fervida immaginazione, pure ammettendo che circa il modo di rappresentarle sia stato consigliato da persone dotte e di tali soggetti studiose. La qual cosa, anche ammessa come esatta, non gli scemerebbe il merito d'essere riuscito a bene rappresentarle. Ma se questo lavoro piace ed abbaglia alla prima impressione, apparisce invece nei rispetti della esecuzione, e quando si riguardi con fredda analisi, in molte parti difettoso, forse per colpa di chi dovette chiamare in aiuto per condurlo a compimento.[2]

tirato da due cavalli alati, i quali egli sta per percuotere colla frusta che tiene in mano. In basso è scritto MARS. Apollo suona la viola, e sotto di lui è scritto APOLLO, mentre da un lato vedesi un corvo. Pallade è vestita da guerriero colla lancia nella destra e lo scudo nella sinistra, con in basso il nome di PALLAS e da presso dipinto un pipistrello. Nel mezzo dell'arco, entro un tondo, è rappresentata una città col nome ROMA. (*) Il Rumohr, *Forschüngen*, vol. II, pag. 220, osserva che Taddeo non merita certamente d'esser lodato per avere vestite le figure degli oratori, degli uomini di Stato e degli eroi dell'epoca pagana, in modo fantastico e non bello per distinguerli dagli eroi cristiani.

[1] Oltre i documenti a suo luogo riportati, abbiamo nel capitello del pilastro che sostiene l'arco che mette alla cappella, sotto cui trovasi la figura di Giuda Maccabeo vestito da guerriero colla spada in mano, la seguente iscrizione: THADEVS BARTHOLI DE SENIS PINXIT ISTAM CAPPELLAM MCCCCVII CVM FIGVRA SANCTI XPHORI ET CVM ISTIS ALIIS FIGVRIS 1414.

[2] Ciò specialmente si osserva nelle figure colossali degli eroi, nei quali a cagione appunto delle proporzioni loro saltano più all'occhio quei

(*) Questa pianta fu ricordata dall'illustre Ferdinando Gregorovius, quando, con la dottrina e il sapere che gli sono propri, ebbe ad illustrare nel 1882-83 per la Reale Accademia dei Lincei una pianta iconografica di Roma, delineata dal milanese Leonardo da Besozzo, del quale faremo a suo tempo parola.

Parlandone il Vasari osserva, che quella cappella fu data a dipingere a Taddeo « come al migliore maestro di quei tempi. »[1] E per dire il vero, nella prima parte del secolo XV tanto in Firenze, quanto in Siena l'arte era scaduta dal posto, nel quale l'avevano collocata Giotto, Duccio, Simone ed i fratelli Lorenzetti. Fra i pittori derivati da quelle due scuole come i meglio forniti d'ingegno sono in quel periodo indicati Spinello Aretino e Taddeo di Bartolo, i quali abbiamo veduti dipingere nel 1407 nel Palazzo del Comune di Siena. Se noi compariamo le opere di Spinello con quelle di Taddeo, vediamo chiaramente come l'arte del primo, seguace delle grandi massime di Giotto, ha non solo un carattere più nazionale, ma ancora si rivela migliore di quella del secondo, pur standogli a paro per la forza e l'energia dei movimenti, per la facile e pronta esecuzione tecnica.[2]

Il Vasari, che ignorò il soggiorno di Taddeo a Genova, ci dice, che questi dopo un tale lavoro andò a Padova per invito di Francesco di Carrara signore di quella città, che lo aveva richiesto alla Signoria di Siena. A questo proposito è bene osservare che nessun docu-

difetti che per essere Taddeo scolaro di Bartolo di maestro Fredi sono più caratteristici. Il disegno è alquanto uniforme, le forme e specialmente le estremità e le giunture son grosse e difettose, come grosse e rotonde sono le teste ed antiquati i tipi. Anche il panneggiamento è alquanto convenzionale e le pieghe vestono le figure in modo troppo eguale e uniforme. Il colorito è generalmente troppo gaio, mentre le ombre sono pesanti e verdastre nelle carni, le guance e le labbra troppo vivamente tinte di rosso, la luce giallognola e freddi i passaggi delle mezze tinte. Il tutt'insieme difetta di modellatura e di rilievo, sebbene l'esecuzione apparisca pronta e risoluta, e la pittura sia resa attraente per le ricche vestimenta sopraccariche di ornati lavorati con oro, pei fondi dorati e per gli accessorii sfarzosi.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 219-220.

[2] Le pitture di Spinello sono, come si disse nella vita di lui (vol. II, pag. 450), nella sala detta della Balía in vicinanza a queste di Taddeo.

mento è fino ad ora venuto a comprovare siffatta affermazione. Ad ogni modo, ch' egli vi sia realmente andato o quando accenna il Vasari, oppure innanzi o dopo essere stato a Pisa ed a Genova, e, cioè, dal 1397 al 1400, è cosa che resta a sapere. Il Vasari aggiunge che

Padova.

Taddeo dipinse in Padova nell' Arena e che nella chiesa del Santo e altrove lavorò con molta diligenza alcune tavole, lasciando dell' opera assai soddisfatta l' intera città ed il Signore d' essa. [1]

Nessun dipinto di Taddeo noi abbiamo veduto in Padova, ma le guide più antiche gli attribuiscono le storie della Madonna dipinte all' Arena sulle pareti laterali della tribuna. [2] È questo un lavoro che pei suoi carat-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 220.

[2] Nella tribuna e nella lunetta a sinistra della chiesa dell' Arena è dipinta di profilo, in un interno, una figura femminile, forse la Vergine, in ginocchio rivolta al cielo con le mani giunte e le braccia sollevate. Presso di lei, ma nella parte più alta, manca un buon pezzo d' intonaco, dove probabilmente era figurato l' Angelo che le annunziava la sua prossima morte. Dietro a lei vi sono tre altre figure di donna, una delle quali seduta, e da un lato due Santi in atto di entrare.

Nell' affresco più basso vedesi, in un interno, la Vergine seduta sul letto, e reverente dinanzi ad essa un giovane apostolo, forse San Giovanni, che incurvato le bacia le mani. Da un lato a sinistra quattro altri Apostoli sono diretti verso la Madonna, l'ultimo dei quali è sulla soglia della porta, fuori della quale stanno altri tre, e in alto, librati in aria colle braccia stese in avanti, altri due vedonsi arrivare diretti alla porta per entrare. Dall' altro lato, dietro al letto della Madonna, vi sono tre donne. È evidente essersi rappresentata la visita fatta dagli Apostoli alla Madonna prima della sua morte.

Nell' affresco inferiore vedesi la Madonna stesa sul feretro, come se fosse a giacere sul letto. Gli Apostoli, fra cui San Pietro vestito da Sacerdote con un libro aperto nelle mani, stanno intorno cantando le esequie. Sul davanti e nel mezzo, vedute pel dorso, sono inginocchiate presso la defunta due donne. Da un lato e dall' altro stanno altre donne, e nel mezzo, tra le nubi circondato dagli angeli, Nostro Signore con l' anima della Madonna in forma di bambina tra le braccia.

Sulla parete opposta, e nella parte inferiore, havvi distesa sulla bara la Madonna portata sulle spalle dagli Apostoli a seppellire, uno dei quali precede gli altri con un rotolo nella destra e una palma nella sinistra. Dall' altro lato presso la porta della città sono dei soldati, alcuni

teri si rivela a primo aspetto opera mediocre d' un pittore della fine del secolo XIV o della prima parte del successivo, anche senza tener conto dei danni patiti nel colore, qua e là manchevole insieme coll' intonaco, nè del restauro o della polvere, da cui i dipinti furono più o meno coperti o macchiati. Pure, e benchè la tecnica esecuzione si mostri tanto inferiore e diversa da quella propria del maestro Senese, osservando attentamente questi dipinti dopo che furono puliti dalla polvere e dal sudiciume che gli offuscava, si vede che, a malgrado di qualche variante, talune delle composizioni, come quella rappresentante la visita degli apostoli alla Madonna e l' altra del suo seppellimento, sono quasi identiche a quelle dipinte da Taddeo di Bartolo nella sagrestia della chiesa di San Francesco in Pisa e più tardi nella cappella del Palazzo Pubblico di Siena. Le quali composizioni vedonsi spesso riprodotte così da Taddeo, come da altri Senesi seguaci di quella maniera. Le composizioni che qui ricordiamo in nota, mostrano piuttosto il carattere speciale d' opere della Scuola Senese, che della Fiorentina. E dopo ciò a noi par naturale la domanda se Taddeo di Bartolo sia, cioè, stato a Padova e vi abbia dipinto, ma il suo lavoro sia poi stato da altri manomesso così da non poter più oggi riconoscere in esso la mano del maestro Senese; quando non si debba credere, che andatovi e impedito da una ragione qualsiasi di fermarvisi affidasse ad altri l' esecuzione

dei quali percossi da uno degli angeli scesi dal cielo. Più in alto si trova l' affresco della Madonna portata dagli angeli in cielo, e più in basso, attorno alla tomba gli apostoli spaventati, parte seduti e parte inginocchiati. Nell' ultimo dipinto è rappresentata la Madonna Incoronata dal figlio, seduto sullo stesso trono fra una gloria di angeli. Da un lato, sopra un pilastro, vedesi sotto finte nicchie un Vescovo pontificalmente vestito col pastorale in mano in atto di benedire. Più in alto Nostro Signore che parla con un Apostolo, e nell' arco, fra l' ornato, otto mezze figure di Santi.

del lavoro. Oppure che, preso impegno d'andarvi senza che più tardi gli sia stato possibile, abbia invece mandate le composizioni, perchè altri le dipingesse in vece sua e che quelle patissero poi i danni da noi ricordati.

Comunque sia, e mentre siamo in attesa della fortunata scoperta di qualche documento che ci faccia conoscere se veramente egli sia stato a Padova, a noi sembra certo che abbiano le dette composizioni i caratteri di quelle di Taddeo di Bartolo. [1]

Taddeo fece la tavola dell' Annunziazione fra i Santi Cosimo e Damiano che trovasi presentemente nella Galleria di Siena. [2] In una delle grandi corsie per donne

Siena.

[1] Non sono però di Taddeo le due Madonne sedute col Putto in braccio che prende il latte, le quali vedonsi nei lati delle pareti della tribuna. Di esse quella a destra, la quale è assai meno alterata e deperita dell' altra, mostra per ogni rispetto una grande superiorità sulle altre pitture testè ricordate coi soggetti tolti dalla vita della Madonna, sebbene anco i caratteri di questa, come il colorito, le forme e la tecnica esecuzione, non la dimostrino opera di questo maestro della Scuola Senese. Ma noi avremo occasione di nuovamente ricordare queste pitture allora quando parleremo di quelle del Battistero nel Duomo di Padova e delle altre nella cappella Beludi in quella chiesa di Sant' Antonio. Altri resti di affreschi si vedono vicino a queste immagini della Madonna col Putto, e sono: la figura inginocchiata d'una Santa rivolta verso un Santo che le apparisce in cielo, oltre gli avanzi di due figure, vestite da pellegrino, sotto finte nicchie. Questi avanzi sono di rozza esecuzione ed in parte alterati dai ritocchi.

[2] È indicata col numero 125, e nella sua parte inferiore leggesi: [QVESTA . TA]VOLA . FECE . FARE . MARIANO . DI . PAVOLO . DE . ROSSO. Nella cornice havvi il nome di [TADDEUS . B]ARTHOLI . DE . SENIS . PINXIT , HOC . OPVS . ANNI . DOMINI . MILLE . QVATTROCENTO . NOVE. Prima di pervenire alla galleria, questa tavola appartenne alla raccolta dell' abate Ciaccheri. Le piccole tavolette indicate col num. 126 e 127 rappresentano, una il martirio dei Santi Cosimo e Damiano e l'altra l'Adorazione dei Magi e sono parti della predella. Con gli stessi caratteri havvi pure un'altra tavoletta col busto di San Pietro Martire, la quale è indicata col num. 130. La pittura è oscurata nelle tinte e difetta alquanto di rilievo. In questa stessa galleria coi caratteri delle pitture di Taddeo trovasi un trittico con la Nascita di Gesù e le figure di San Giacomo, San Domenico, Santa Caterina d' Alessandria e Santa Maria Maddalena negli sportelli. Nella cuspide di mezzo è dipinta la Resurrezione, e nelle due laterali l'Annunziazione alla Madonna indicata

nell'Ospedale abbiamo veduto di Taddeo un Cristo in croce di proporzioni maggiori del naturale, il cui tipo e le cui forme ricordano il modello Senese dei tempi precedenti. La figura è lunga, magra, alquanto difettosa nelle proporzioni; ha scarso il torace, grosse le estremità e le articolazioni, quasi rotonda la testa incoronata di spine, dalla quale scende sulle spalle una gran massa di capelli. A questa figura si potrebbero acconciamente applicare le parole che disse il Vasari discorrendo di un'altra tavola di Taddeo a San Gimignano, che tiene, cioè, della maniera di Ugolino Senese. Questa figura di Cristo crocifisso ha però vigorosa espressione; e benchè le sue forme siano di soverchio anatomiche, tuttavia dimostrano quanto Taddeo fosse innanzi nello studio del vero. Il disegno infatti è ad un tempo assai franco e studiato, il colorito fuso e ricco di tinte, giallognolo il tono della luce-grigiastra, caldo quello delle ombre. [1]

Racconta il Vasari che in Volterra Taddeo lavorò a tempera alcune tavole. [2] Nel 1411 egli è infatti a Volterra, dove dipinge una tavola per la Compagnia di San Francesco, dalla quale per mancato pagamento ebbe origine dopo il suo ritorno a Siena la lite da lui promossa e nella quale presero parte i rispettivi Comuni. [3] Sem-

Volterra.

col num. 131. Tre cuspidi d'un'altra tavola rappresentanti in mezze figure la Trinità, l'Angelo Gabriello e Sant'Iacopo Apostolo, sono indicate col num. 208. Due cuspidi d'un'altra tavola con San Giovanni Evangelista e Sant'Agnese sono indicate coi num. 257 e 258. Un trittico colla Madonna, San Francesco, Santa Caterina fra due Angeli sopravi la Crocifissione, mentre negli sportelli sono rappresentati Sant'Antonio Abate e San Cristoforo ed in alto l'Annunziazione dell'Angelo a Maria, è indicato col num. 269.

[1] Sulla cima della croce havvi il pellicano, da un lato la mezza figura della Vergine Addolorata e dall'altra quella di San Giovanni Evangelista dipinte sul fondo dorato della croce, la quale continua la forma ad essa data dai vecchi pittori.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 221.

[3] Vedi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. II, pag. 49 e 51.

bra però che Siena non insistesse allora come aveva fatto trent'anni prima per maestro Bartolo di Fredi, poichè Taddeo non ebbe ciò che domandava. Anche presentemente si può vedere nella cappella detta di San Carlo nel Duomo di Volterra una tavola di Taddeo, rappresentante, fra Cherubini e Serafini, la Madonna seduta in trono col Putto sulle ginocchia,[1] il quale benedice colla destra, e tiene nell'altra mano un uccelletto.[2] Da un lato havvi San Giovanni Battista e Sant'Ottaviano, il quale ha nella destra il modello della città, e nell'altra mano un bastone.[3] Dall'altro lato invece stanno l'Arcangelo Michele col drago sotto i piedi e San Francesco. Nella parte superiore delle due tavole laterali, entro due tondi, havvi in uno il busto d'un

[1] Il manto della Vergine è guasto da ridipinto.

[2] Il Putto (nel solito tipo e movimento caratteristici della Scuola Senese) veste una tunichetta ricamata o listata d'oro.

[3] Il modello della città col nome scritto di S . OCTAVIANUS sono parti aggiunte o rifatte posteriormente. Ci venne detto, ma non possiamo di scienza nostra affermare, che un tempo si trovasse la tavola nella chiesa di Sant'Ottaviano a tre miglia da Volterra, e che il Santo rappresentato fosse invece Sant'Antonio Abate, mutato poi in Sant'Ottaviano titolare della chiesa. Sopra un pilastro sono rappresentate in piccole proporzioni le figure dei Santi Cristoforo e Niccolò da Bari, con sotto lo stemma gentilizio di un leone rampante; nell'altro, un Santo martire con San Girolamo e ripetuto lo stemma, che dovrebbe essere del committente del quadro. Nel basamento e sotto a ciascun Santo è dipinto un fatto relativo alla sua vita, ad eccezione di Sant'Ottaviano, sotto il quale vedesi invece un paesaggio dipinto ad olio sopra tela. Sotto San Giovanni Battista è dipinto il ballo di Erodiade; sotto la Vergine col Putto, papa Liborio quando traccia sulla neve la pianta della Basilica di Santa Maria Maggiore; sotto a San Michele, vedesi sul colle un bue, e più in basso uno che sviene tra le braccia di compagni che vanno a caccia; episodio che evidentemente deve riferirsi al Santo. Sotto San Francesco, finalmente, il Santo stesso che riceve le Stimmate. Da questo lato, nella parte del pilastro, havvi la figurina d'una Santa collo stile in una, ed un canestro di rose nell'altra mano, e forse rappresenta Santa Rosa. Dall'altra parte manca la base, come mancano qua e là alcune altre parti della cornice dorata e ricca d'intagli, secondo che era costume del tempo. Le figure sono di grandezza naturale.

santo vescovo, e nell' altro un santo che stringe l' asta della bandiera. Nella cimasa di mezzo è rappresentata la mezza figura di Nostro Signore in atto di benedire, e nelle altre due le mezze figure dell' Angelo e di Maria rappresentanti la Salutazione. In basso leggesi:

TADDEUS · BARTOLI · D̄ · SENIS · PINXIT · HOC ·
ĀNI · D̄NI · M · CCCCXI ·

Il dipinto non mostra dappertutto la stessa esecuzione, poichè la tavola di mezzo e le tre cuspidi sono le parti comparativamente migliori, ed è a credere che Taddeo, sopraccarico di lavoro e divenuto omai celebre e capo scuola, avrà certamente usato nella esecuzione dei lavori a lui commessi dell' opera dei suoi aiuti e scolari, fra i quali ultimi va ricordato il portoghese Alvaro di Piero, di cui più innanzi parleremo, che lavorò anche in Volterra.

Ma non è questo il solo dipinto che Taddeo di Bartolo abbia eseguito in Volterra; poichè nella chiesa di San Michele sotto l' organo, a sinistra di chi entra, trovasi la parte di mezzo d' una tavola ridotta a forma ovale, i cui caratteri sono proprii delle di lui opere. È rappresentata la Vergine seduta e sorretta da otto Serafini, la quale tiene nella destra mano un vaso, mentre coll' altra sostiene il Putto dipinto in piedi sopra uno dei suoi ginocchi, mentre esso fa l'atto di prendere colla mano sinistra il fiore e tiene nella destra un cardellino. Questa pittura così male ridotta e manchevole, non solo ha rinnovato tutto l' azzurro del manto della Vergine, colore che più qua e più là minaccia anco di cadere, ma anche ha il fondo, già dorato, tutto coperto da una tinta verdastro-scura. A malgrado di ciò e per quanto ancora può vedersi delle sue parti originali, sembra che

questa pittura fosse condotta con cura e studio maggiori dell' altra.[1]

Non sappiamo se la tavola ricordata la prima e che oggi si trova nel Duomo, sia quella stata eseguita nel 1411 per la confraternita di San Francesco, poichè in essa vediamo ripetuto lo stemma del Leone rampante che non è lo stemma della confraternita; la qual cosa ci fa pensare che parte della pittura eseguita per tale Compagnia fosse invece quella da ultimo ricordata in San Michele.

Nell' anno successivo Taddeo faceva parte del Supremo Consiglio di Siena,[2] e nel 1413 e 1414 lo vediamo portare a compimento in quel Palazzo Pubblico le pitture dell' atrio della cappella, e molto probabilmente prese anche a fare in quel tempo la tavola coi Santi Giovanni Battista, Francesco, Pietro e San Giovanni Evangelista, la quale ora vedesi nella chiesa del convento dell' Osservanza presso Siena[3] ed ha tutti i caratteri delle opere di lui. Ma come non si riscontra in essa interamente l'arditezza e la precisione propria di lui, ma piuttosto una esecuzione assai studiata e diligente insieme con caratteri più gentili delle figure ed un colorito più fuso e più del consueto vivace, così ci siamo domandati se per avventura non avesse Taddeo affidata l' esecuzione di questo lavoro a qualche suo aiuto, come a Martino di

Osservanza.

[1] Le figure sono di grandezza quasi naturale. Il Putto veste la solita tunichetta rossa ricamata a fiorellini dorati.

[2] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 108.

[3] Nei pinnacoli sono quattro mezze figurine di Santi, tra cui si riconoscono quelle di San Stefano e di San Paolo, mentre le principali sono quasi di grandezza naturale. In basso si legge la seguente iscrizione: QUESTA . TAVOLA . ANNO , FATTA . FARE . LE . D[ON]NE . DI . SOA . PETRONELLA . AL . TEMPO . DELA . ABADES[A] . DI . SUOR . CHOSTANZIE . DI . PETRO . DI . MESERO . TAN[C]REDI . ANNO . DNI . M . CCCCXIII. La predella contiene sei mezze figurine di Santi; ma la Pietà dipinta nel mezzo non appartiene a questa tavola, poichè i caratteri suoi la dimostrano una pittura di Sano di Pietro.

Bartolommeo, o meglio ancora a Gregorio di Cecco di Luca, suo figlio addottivo, col quale Taddeo, come vedremo più innanzi, lavorò nel 1420 una tavola nella cappella Marescotti in Sant' Agostino di Siena.

Nel 1416 torna a far parte del Supremo Consiglio ed è incaricato di sollecitare il compimento della Fonte di Piazza a Siena, dove gli vediamo riservata la pittura della Porta Nuova e di San Viene, quando ne fosse deliberata l' esecuzione.[1] E se la tavola, la quale è la parte laterale d' un quadro e si trova nella sagrestia dell' oratorio di Sant' Antonio in Volterra, portava con la segnatura TADE · BARTOLI · D · SENIS · PINXIT HOC · OPUS · 141 . . anche la data intera lettavi dallo storico Giachi dell' anno 1418,[2] si verrebbe a conoscere che Taddeo fu in quell' anno una seconda volta a Volterra, oppure che da Siena mandò colà il nuovo dipinto. Nella parte da noi accennata è rappresentato San Niccolò da Tolentino, con il giglio in una mano e il libro nell' altra, insieme con San Pietro, con le chiavi in una e un libro nell' altra mano. Superiormente e nel mezzo, havvi entro un tondo il busto del profeta Isaia che tiene nelle mani un rotolo spiegato colle parole della profezia. Il fondo è dorato, come dorata e lavorata ad intaglio è la cornice; ma la pittura si rivela quale un lavoro scadente, uscito bensì dalla scuola di Taddeo, ma la cui esecuzione dev'essere stata affidata a qualche assistente.[3]

Volterra.

Della tavola, che secondo il Vasari fu mandata da Taddeo in Arezzo e si trovava a Sant' Agostino, s' ignora la fine, come s' ignora di quella eseguita per Monte Oli-

[1] Vedi *Doc. dell'Arte Senese,* vol. II, pag. 101; e vol III, pag. 397.

[2] Vedi *Guida per la città di Volterra,* Volterra, dalla tipografia di Pietro Torrini, 1832, pag. 63.

[3] Le figure sono di poco minori della grandezza naturale, e, oltre al mancare dell' ultimo numero della data, manca pure della parte inferiore della figura di San Pietro e d'alcune parti della cornice.

veto, mentre si sa che l'affresco dipinto per lo stesso luogo andò distrutto. [1]

Nel 1421 si ritrova un'altra volta il Nostro a far parte del Supremo Consiglio, mentre nel 26 agosto del 1422 fa testamento e lascia usufruttuaria d'ogni avere la moglie Simona, del *quondam* Antonio di Monte di Genova, sua vita naturale durante ed erede universale dopo morte il figlio suo adottivo pittore Gregorio di Cecco di Luca. In quello stesso anno Taddeo morì in età appena di 60 anni. [2] Altri dipinti gli sono ancora attribuiti, ma, fatta eccezione della tavola al Louvre già ricordata, essi sono o mediocri lavori eseguiti da qualche suo assistente, od appartengono a mediocri pittori di altra Scuola. [3]

[1] Nell'affresco seguì, dice il Vasari a pag. 221 del vol. II, « l'invenzione di Dante, per quanto s'attiene alla divisione dei peccati e alla qualità delle pene; ma nel sito o non seppe o non potette o non volle imitarlo. » In mancanza di questo si può vedere lo stesso soggetto dipinto da Taddeo nella Pieve di San Gimignano, nel quale se in parte si tenne al concetto Dantesco, seguì ancora, quanto ai dannati, quelle strane rappresentazioni di mostri e di tormenti, quali si vedono nei soggetti consimili trattati dai primi pittori del Cristianesimo, coll'aggiunta di alcunchè di soverchiamente licenzioso, come s'ebbe a notare discorrendo di quest'ultimo dipinto.

[2] Vedi *Doc. dell'Arte Senese*, vol. II, pag. 108-109-110.

Berlino.

[3] Nel Museo di Berlino viene indicata, come lavoro di Taddeo, una cuspide rappresentante l'Angelo dell'Annunziazione, registrata al num. 1083, la quale è bensì opera d'un pittore senese, ma è così povera cosa da non poter essere di Taddeo. L'altro quadro inscritto al num. 1135 rappresenta seduto in trono il Padre Eterno col Crocifisso nella mano sinistra in atto di benedire colla destra. Esso ha tutti i caratteri giotteschi, e ricorda la maniera di Niccolò di Pietro Gerini.

Roma.

Nella terza credenza nel Museo Cristiano nel Vaticano trovasi una tavoletta rappresentante la Morte della Vergine e la parte di una predella di qualche altro quadro, rappresentante la Vergine che sale in cielo, ed è incontrata da Cristo (nella credenza 17); ripetizione in piccolo della stessa composizione da noi veduta a Pisa ed a Siena, ma che ci sembra eseguita da qualche suo assistente o seguace della sua maniera.

Louvre.

Nel Museo Napoleone III del Louvre, classificata fra la scuola di Giotto, trovasi una tavoletta con molte figure rappresentanti la Crocifissione. È pittura molto guasta, ma che conserva i caratteri dei lavori

Abbiamo veduto, come dice il Vasari (vol. II, pag. 31) nella vita di Pietro Laurati (ossia Lorenzetti), che Bartolommeo Bolognini, senese, fu scolare di Pietro. Ma deve ciò aversi come errore di stampa e che volesse parlare invece di Bartolommeo di messer Bartolommeo Bulgarini, di cui non ci venne fatto fin qui di riconoscere alcun lavoro, e solo sappiamo che nell' anno 1345 dipinse una copertura da tavola per la Sala dei signori Nove nel Palazzo di Siena, e nel 1353 le copertine in tavola dei libri d' entrata e d' uscita della Biccherna. Nel 1362 egli è consultato insieme coi pittori Luca e Giacomo, per levare la tavola della Madonna dal Duomo di Siena, quando venne colà trasferito il Crocifisso. Nello stesso anno sedette nel Supremo Consiglio pei mesi di marzo e di aprile, e nel 1363 lo troviamo nominato con Andrea Vanni, Bartolo di maestro Fredi ed altri, nel libro « de' Capitudini delle arti » in Siena. Sappiamo inoltre che fu frate dello Spedale di Santa Maria della Scala e che fece nel 1373 per la chiesa di questo Spedale una tavola che era nella cappella detta del Sacro Chiodo, sulla quale leggevasi: FRATER BARTOLOMÆVS DNI BULGARINI DE SENIS ME PINXIT TEMPORE DNI GALGANI RECTORIS

di Taddeo di Bartolo e seguaci. È indicata col num. 28, e proviene dalla Galleria Campana di Roma, nella quale era designata col num. 182 come opera di Giottino. Nella stessa Galleria vi era attribuita a Simone di Martino una Vergine col Bambino classificata col num. 203; e col num. 217 la Madonna che legge, i cui caratteri sono invece dei seguaci di Taddeo. Nella Galleria di Perugia si trovano due pinnacoli di quadro coll' Annunziazione dell' Angelo a Maria, i cui caratteri sono di Taddeo, mentre sono attribuiti a Meo da Siena. Nella Galleria di Ravenna coi numeri 9 e 10 vedonsi due piccole tavolette con Santi della maniera di Taddeo; e nella Galleria di Carlsruhe viene indicata come lavoro suo la tavoletta col num. 158, rappresentante Cristo in Croce con San Francesco più in basso attaccato al legno della stessa e quattro Santi ai lati. A parer nostro essa ha i caratteri d'un lavoro eseguito da un debole seguace della maniera di Giotto.

Roma.

Perugia.

Ravenna.

Carlsruhe.

HOSPITALIS SCE: MARIE A. DNI MCCCLXXIII. Di questa pittura ignorasi la fine fatta.[1]

Il Vasari racconta ancora che il Bulgarini lavorò in Siena ed altrove in Italia molte tavole, fra cui quella che è in Firenze sull' altare della cappella di San Silvestro in Santa Croce[2] e l' altra a Siena col ritratto del maestro suo Pietro Lorenzetti.[3] Avendo trovato in un registro risguardante spese fatte dal 19 luglio al 2 ottobre 1369,[4] che fra i pittori adoperati pel Palazzo del Vaticano si trova anco il nome d' un maestro Bartolommeo da Siena,[5] ci siamo domandati se mai non fosse questi il Bulgarini, del quale non si hanno memorie in Siena dal 1363 al 1373, nel cui periodo dipinse

[1] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 49.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 32. Non si conosce la fine fatta da questo dipinto. Una fra le tavole della cappella Medici in Santa Croce mostra qualche rassomiglianza con le pitture della Scuola Senese e ci siamo domandati se mai non fosse la tavola ricordata dal Vasari. Nel mezzo è figurata la Vergine in trono col Putto seduto sulle ginocchia, il quale giuoca con un uccellino che tiene in mano. Ai lati vedonsi San Bartolommeo, San Lorenzo, Sant' Antonio Abate e Sant' Agostino. Nella cuspide di mezzo havvi Nostro Signore fra due Serafini che benedice colla destra e tiene il libro aperto coll' altra mano, mentre nelle quattro laterali è dipinta in ciascuna una mezza figura di Santo. Nel mezzo della cornice leggesi: ANNI . MILLE . CCC . LXXII. Nel mezzo della predella è dipinto l' *Ecce Homo*, fra la Madonna, San Giovanni ed altre tre mezze figure di Santi e Sante. Questa tavola fu ingrandita coll' aggiunta di un' altra con i quattro Dottori della Chiesa, Agostino, Gregorio, Girolamo ed Ambrogio e coi simboli degli Evangelisti nelle quattro cuspidi. Sotto la figura di San Gregorio havvi la data A . D . M . CCCLXIII. Ricordando nella Vita dell' Orcagna questo secondo dipinto, si disse condotto alla maniera di lui, e che se mai non fosse opera sua, doveva almeno appartenere alla sua scuola od a chi seguiva la sua maniera. Vedasi *Vita dell' Orcagna*, vol. II, pag. 146, nota 4.

Firenze.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 32.

[4] Tale registro fu da noi riportato nella vita di Giovanni da Milano nel vol. II, pag. 102-103.

[5] « Salarium magistri Bartholomei de senis pro pretio s . XVI in die laboravit a die XXII mensis septembris inclusive usque ad diem secundam octobris pro pretio dicto laboravit IX diebus, summa sua lib. VI, s . XVI. »

la tavola poco fa ricordata di quell' Ospedale. Si è anco creduto che il Bulgarini fosse il padre del pittore Martino di Bartolommeo, mentre il costui padre fu mastro Bartolommeo di Biagio, orefice di Siena. [1] Martino si trova scritto nel ruolo dei pittori Senesi a incominciare dal 1389 [2] e dipinse a Cascina poco lontano da Pisa nella chiesa dedicata un tempo a San Giovanni, ed altra volta appartenente ai Cavalieri di Gerusalemme. Questa chiesa, da lungo tempo soppressa ed ora ridotta a cantina, è tutta coperta di affreschi in parte a colori ed in parte a chiaroscuro. A destra, entrando, vedonsi nella parte inferiore dodici figure di Santi in gran parte manchevoli, ed altrettanti nella parete di contro. Tra essi, per quanto in alcune parti priva di colore, vedesi la Madonna seduta col Bambino in braccio che benedice. Nella terza parete è dipinto da un lato San Giorgio a cavallo che è una figura assai danneggiata, e manca il rimanente delle figure. Negli scompartimenti separati in due ordini abbiamo le storie del Vecchio e del Nuovo Testamento, alcune delle quali sono interamente perdute, ed altre assai danneggiate. Nella quarta parete havvi una grande Crocifissione coi soliti episodi, le cui molte figure non sono tutte conservate. Inferiormente ad essa non resta che il battesimo di Cristo ed il banchetto di Erode, ma ancor questi guasti in parte e in parte manchevoli. Tutt' intorno alle grandi lunette vedonsi in grandi proporzioni le allegoriche figure delle Virtù cardinali, che certo non sono in migliore condizione delle altre pitture. Nelle vôlte sono dipinti entro tondi i Dottori della Chiesa coi quattro Evangelisti e negli angoli i Profeti. [3] Questo è

Cascina.

[1] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 31.

[2] Id., vol. I, pag. 65.

[3] Sotto la grande Crocifissione leggesi la seguente non intera iscrizione, riportata per la prima volta dal Bonaini nelle *Memorie inedite*

certamente un importante e vasto lavoro, il cui principale carattere è quello stesso che si riscontra nelle pitture d'altri artisti della Scuola, quali sono Luca Tomè, Andrea Vanni, il Pellicciaio e Bartolo di maestro Fredi. Martino insieme con Giovanni di Pietro da Napoli, col quale fu supposto avere in Pisa comune la bottega nella parrocchia di San Felice, [1] prese a dipingere la tavola che trovasi nello Spedale di Santa Chiara, a lui ed al compagno commessa il 27 aprile 1402 da Tommaso del fu Tieri da Calcinaia, procuratore di quel pio luogo. Secondo il contratto, Giovanni doveva dipingere le figure e Martino il rimanente, onde la parte sua nel lavoro era affatto accessoria. In questo quadro vedesi la Vergine seduta in trono col Bambino sulle ginocchia, fra San Giovanni Battista e Sant' Agostino a destra, San Giovanni Evangelista e Santa Chiara a sinistra. Nel pinnacolo di mezzo havvi la Trinità e in quelli laterali San Marco in uno e San Luca nell'altro. [2]

Pisa.

Meschini sono i caratteri delle figure, e il movimento di queste duro e stecchito; difettose le forme, specie le giunture e le estremità, rigido il panneggiare,

*intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini*, pag. 53, ed è la seguente: [ .... RIS DE CASCINA ANNO DOMINI MCCCLXXXXVI-? MARTINUS BARTOLOMEI DE SENIS PINSIT TOTUM OPUS ISTIUS ECCLESIE SANTI JOHANNIS BAPTISTE, iscrizione che trovasi intera nell' archivio di Stato in Firenze fra le carte delle soppresse corporazioni religiose. Pubblicata dal Sansoni nel vol. I, pag. 478, della vita del Vasari, è la seguente: « HOC OPUS FECIT FIERI BARTOLUS DE PALMERIIS DE CASCINA . ANNO DOMINI M . CCC . LXXXXVIII . MARTINUS BARTHOLOMEI DE SENIS PINSIT TOTUM OPUS . ISTIUS . ECCLESIE SANTI JOANNIS BAPTISTE.

[1] Vedi Bonaini, op. cit. pag. 48.

[2] Nel contratto si legge che nei pinnacoli, invece delle figure di San Marco e di San Luca, doveva esservi dipinta l' Annunziazione dell' Angelo a Maria, che forse è andata perduta. I due Santi che vedonsi presentemente, facevano forse un tempo parte della predella, che oggi manca. Le figure principali sono minori della grandezza naturale. Questa tavola doveva essere terminata nello spazio di otto mesi, per il prezzo di 95 fiorini d' oro. Vedasi Bonaini, op. cit., pag. 45.

fitte e angolose le pieghe, troppo rosso il colorito della carne, a toni forti e cangianti ed a contorni scuri quello delle vesti.[1] Due interi anni spese Martino nell'Ospizio de'Trovatelli per una tavola che vedesi nella stanza attigua alla chiesa dell'Ospedale di Pisa. Essa rappresenta la Vergine col Bambino in braccio, il quale guarda un uccellino sulla sua mano destra. Ai lati vi sono i Santi Bartolommeo, Antonio Abate, Giovanni Battista e Santa Dorotea in mezze figure di grandezza naturale.[2]

Questi dipinti conservano tanto della maniera dei seguaci di Taddeo di Bartolo, che il Rosini stesso ha dato inciso il primo di essi come opera di Taddeo.[3] Tutto fa credere dunque che questi due artisti fossero apprendisti od assistenti di Taddeo di Bartolo, quando questi fu in Pisa, nè è fuori di proposito il pensare, che andando Taddeo in quella città, Martino lo abbia accompagnato.

Ma poichè riscontriamo anche qui gli stessi caratteri dell' altro quadro dipinto insieme con Giovanni di Pietro, così noi pensiamo che senza che fosse noto, pur tuttavia Martino prendesse parte anche al lavoro delle figure.

Nella Galleria di Pisa, coi caratteri di questi due pittori vedesi una tavola rappresentante la Madonna col Bambino seduto sulle ginocchia, che mette colla sini-

[1] L'ultimo pagamento per questo quadro fu fatto nel mese di Agosto del 1404. Vedasi Bonaini, op. cit., pag. 46 e da pag. 141 a pag. 147, nonchè i *Doc. dell'Arte Senese*, vol. II, pag. 46-48.

[2] Nella cuspide di mezzo havvi Nostro Signore che benedice con la destra, mentre tiene nella sinistra il libro aperto. In quelle ai lati sono dipinte le figure di Santa Caterina, degli apostoli Jacopo, San Pietro e Sant'Agata. Le vesti di Santa Dorotea sono rinnovate, come una parte del manto della Vergine. Il basamento è dipinto a nuovo con la seguente iscrizione ricopiata dall'antica: HOC . OPVS . FIERI . FECIT . S . ANTONIVS . DE . CASSIANO . MARTINUS . DE . SENIS . A . D . M . CCCC . IIJ. Il Morrona che stampò la sua *Pisa illustrata* nel 1813, la riporta nello stesso modo. Vedasi inoltre Bonaini, op. cit., pag. 51.

[3] Vedi Rosini, *Storia della Pittura*, Tav. XXIX.

stra l' anello in dito a Santa Caterina inginocchiata, mentre coll' altra mano appoggiata al ginocchio tiene un uccellino. Una piccola figura in atto di pregare è dipinta nella parte inferiore. [1]

Un' altra tavola abbiamo veduto nella chiesa interna del monastero di San Domenico, rappresentante la Madonna seduta in trono col Putto, il quale tiene nella destra un uccellino. Potrebbero benissimo questi dipinti essere stati eseguiti nella bottega tenuta da Giovanni di Pietro e da Martino di Bartolommeo. [2] L'ultima memoria di Martino in Pisa è dell' anno 1404, e dice che per la pittura di trenta figure per lo Spedale ricevè quindici soldi per ciascuna. [3] Dopo il 1404 Martino lasciò Pisa per ritornare a Siena, e Pietro da Napoli dipinse da sè solo nel 1405 per il Monastero di San Domenico una tela, che vedesi appesa ad una delle pareti della chiesa interna. Nel mezzo avvi Cristo crocifisso e più in basso San Francesco in ginocchio, che abbraccia la Croce. La Vergine, da un lato, indica colla destra il figlio morto, e le fa riscontro dall' altra parte San Giovanni; in basso havvi una piccola figura in ginocchio che prega. [4] I caratteri delle figure sono alquanto difettosi come spiacente e acceso è il colorito. Questo dipinto ricorda meno delle altre pitture la maniera di Martino e di Taddeo, men-

[1] È indicata nel catalogo col n° 55, e in basso porta scritto con la data del MCCCCIIII le seguenti parole: APRILE . FU . IL . MESE . PREGHIAMO . DIO . PER . CHI . FA . LE . SPESE. Le figure sono metà circa del naturale. La tavola è spaccata, dall' alto al basso, in due parti, come secondo il solito il fondo è dorato.

[2] Le figure sono di grandezza naturale.

[3] Vedi Bonaini, op. cit., pag. 48. Ma come i pittori d'allora prendevano a fare in bottega ogni sorta di lavoro anco ordinario, così è da tenere che Martino facesse questo eseguire dai suoi giornalieri.

[4] Leggesi in basso la seguente iscrizione: FACTUM . FUIT . TEMPORE . SORORIS . CLARE . PRIORISSE . ISTIUS . MONASTERII . ANNO . DOMINI . MCCCCV . FIERI . FECIT . STEPHANUS . LAPI . DOMINI . LAPI . ROGATE . DEUM . PRO . EO . IOHANNES . PETRI . DE . NAPOLI . PINSIT. Vedi Bonaini, op. cit., pag. 49.

tre si accosta meglio invece a quella di Luca Tomè, del quale abbiamo coll' identico soggetto già esaminata una tavola che trovasi con la data del 1366 nella Galleria di Pisa. Ritornato Martino in Siena sua patria, lo troviamo nel 1405 a dipingere nella cappella di San Crescenzio, e nel 1406 in quella di San Savino e di San Niccolò. Il 4 maggio 1407 prende a fare quattro scompartimenti delle vôlte del Duomo, ed il 3 novembre dello stesso anno restaura la Madonna dell' altare dei maestri « de la pietra. » Ai 18 di giugno dello stesso anno prende insieme con Spinello Aretino a dipingere la Sala di Balìa nel Palazzo del Comune. [1] Come già abbiamo veduto Spinello assistito dal figlio Pari dipingere le pareti, [2] così Martino fece in ognuno degli scompartimenti delle vôlte quattro figure allegoriche, i cui nomi sono scritti nei rotoli spiegati che esse tengono in mano. [3] Anco Martino mostra in queste allegorie molta bravura per il modo, con cui le ha pensate e dipinte. Le figure non mancano di eleganza, i loro tipi come i movimenti sono piacevoli, diligente il disegno e naturale il piegare delle vesti. Il colorito è di tinta chiara, ma la pittura difetta alquanto di rilievo. Questi affreschi hanno però lo svantaggio di trovarsi in comparazione con quelli lavorati sulle pareti da Spinello Aretino, che è maestro di ben maggior ingegno, e le cui pitture, piene di forza e di energia, hanno qualche cosa di veramente grande, da giustificare la fama sua d' essere il più valente tra i pittori senesi con-

Siena.

[1] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, da pag. 30 a pag. 34.

[2] Vedi il nostro vol. II, pag. 450 e seguenti.

[3] Sono UMILITAS . TEMPERANTIA . NOBILITAS . CASTITAS dipinte nel primo scompartimento; CIRCUMSPETIO . SAPIENTIA . PRUDENTIA . INTELLIGENTIA; nel secondo e nel terzo havvi: PAX . MISERICORDIA, il nome di quella che segue incomincia con D, e termina con « TIO » cui succede la IUSTITIA e un' altra, di cui è perduto il nome. Nell' ultimo vedesi la FORTITUDO, della seconda è perduto il nome, come non fu possibile di leggere quello della terza, mentre l' ultima è ASTINENTIA.

temporanei e continuatore e seguace delle grandi massime di Giotto, le quali sono appunto le qualità che costituiscono la superiorità sua su tutti i pittori di quel tempo, compreso lo stesso Taddeo di Bartolo, di cui Martino si mostra seguace. Di tutti i lavori di Martino questo è certamente il migliore conosciuto da noi, ed è a credere che tornando in patria siasi messo a fare meglio, studiando di preferenza le opere dei migliori e tra esse di certo quelle dei Lorenzetti, e segnatamente le grandi allegorie da Ambrogio eseguite sulle pareti della sala detta della Pace in questo stesso Palazzo. E conviene riconoscere che Martino, trent' anni dopo la morte di Ambrogio, ha dimostrato d' essere riuscito in quest' opera più di quanto non siano riusciti gli stessi scolari o seguaci dei Lorenzetti. Una piccola tavola colla mezza figura della Vergine col Bambino dipinta da Martino nel 1408 noi abbiamo veduta in Asciano dal signor Bonichi e ci parve anche in essa evidente l' imitazione della maniera di Taddeo. [1]

Asciano.

Nel 1413 riceve un pagamento pel suo lavoro e il rimborso delle spese da lui fatte per gli orologi dello Spedale della Scala; nel 1415 dipinse insieme con Gualtieri le figure della Madonna e di San Giovanni. Nel 1419 rinfrescò nel Duomo la figura dell'Annunziata e dell' Angelo e nel 1420 fu castellano a Monte Agutolo. Oltre all'essere ricordato nel 1425 per alcuni lavori eseguiti, egli fu anche Gonfaloniere della Compagnia dell' Abbadia Nuova e successivamente di quella di San Giusto, della quale nel 1428 fu Capitano. Oltre a ciò sedette nel 1417, 1422 e 1423, nel Consiglio e le ultime memorie di lui sono del dicembre 1432, pure sapendo oggi che esso viveva ancora nel 1434, nel qual anno fece ai 2 di maggio te-

[1] Questa tavola nella sua parte inferiore ha la seguente iscrizione: MCCCCVIII . MARTINVS . BARTOLOMEI . DE . SENIS . PINXIT.

stamento, il cui originale trovasi nell' Archivio di Monte Oliveto Maggiore.[1]

Come abbiamo veduto, il figlio adottivo di Taddeo chiamavasi Gregorio di Cecco di Luca, il quale troviamo iscritto nel Breve dei pittori Senesi incominciato l' anno 1389.[2] Di questo pittore abbiamo, in una stanza attigua alla Sagrestia del Duomo di Siena, una tavola rappresentante la Vergine seduta, coi capelli sciolti e cadenti dietro alle spalle, la quale regge sulle ginocchia il Bambino che sta succhiando alla mammella. Questi tiene una mano al seno della madre e nell' altra un uccellino.[3] Il gruppo è librato in aria sostenuto da Serafini, ed intorno tre angeli per parte poggiati sulle nubi, in atto di cantare suonando diversi istrumenti. Nell' alto e nel mezzo havvi lo Spirito Santo in forma di colomba[4]

[1] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 31-32.

Altri dipinti, nei quali abbiamo riscontrato i caratteri dei suoi lavori, sono i seguenti. In una sala del Palazzo di Siena una tavola colla Maddalena fra San Lorenzo e Sant' Antonio abate; nella cuspide di mezzo entro un tondo la figuretta della Madonna, e nelle altre due un angelo in ciascuna. Le figure principali sono circa un terzo del naturale. Nella Galleria dell' Istituto di Belle Arti in Siena sotto il nome di lui havvi il quadro segnato col num. 122, rappresentante la Vergine col Bambino, fra l' Evangelista Giovanni e i Santi Lorenzo, Ansano ed Agostino: così le tavole, prima designate coi num. 121 e 122 ed ora coi num. 117-118, rappresentanti la Madonna in trono col Bambino e due angeli fra San Stefano, San Giovanni Evangelista, Santa Dorotea e San Girolamo. Nel gradino sonvi cinque storie della Passione di Cristo, nonchè la tavola segnata un tempo col num. 123 ed ora col 119, rappresentante la Madonna seduta in trono col Bambino che tiene nella sinistra mano una rondine e benedice colla destra, avendo ai lati gli apostoli San Filippo e San Giacomo. Gli sono parimente attribuiti i frammenti della tavola, oggi segnata col num. 120 e una volta col 124, con San Paolo, San Giovan Battista, San Giovanni Evangelista e San Pietro, le quali parti dovrebbero a parer nostro appartenere al quadro segnato col num. 119.

Siena.

[2] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 47.

[3] Il Putto è in parte coperto da una tunichetta gialla a tratti lumeggiata con oro.

[4] Questa tavola è evidentemente la parte centrale d' un quadro. La figura della Vergine, quasi di grandezza naturale e con una stella sulla

e più in basso si legge: GREGORIUS · DE SENIS PINXIT HOC ANN · D̄ · M · CCCC · XXIIJ · mentre nella cornice è scritto « MADRE DI CONSOLATIONE. » Le figure sono piacevoli, specialmente quelle degli angeli, i cui movimenti non mancano d'una certa grazia. Il colorito è alquanto crudo, ma nutrito e forte nelle tinte e la tecnica esecuzione è molto studiata. Le vesti sono lumeggiate con oro e lavorate con fini ricami ed orlature dorate. Il lavoro infine è di un abile seguace di Taddeo, ma la forza sua e la vigoria delle sue opere non vedesi riprodotta. Gregorio si dimostra pittore di minore ingegno del maestro, ma di maniera piuttosto aggraziata, con una tecnica esecuzione molto coscienziosa ed un colorito piacevole. Con gli stessi caratteri abbiamo in questa camera due tavole colle mezze figure del vescovo San Biagio e d' un giovane Martire, mentre in ciascuna cuspide è dipinto un Serafino.[1] Tanto nella tavola primamente descritta, quanto in queste due si riscontra una rassomiglianza colle figure del quadro da noi ricordato nella chiesa del convento dell'Osservanza presso Siena con la data del 1413, del quale si fece parola, quando si discorse delle opere di Taddeo, là dove si disse che forse Gregorio poteva avere, da sè solo od in compagnia d' altri, fatto il lavoro nella bottega del suo maestro. Il nome di Gregorio vedevasi unito con quello di Taddeo nella tavola dipinta nel 1420 ch' era un tempo sull'altare dei Marescotti in Sant' Agostino di Siena.[2] Le altre notizie di lui sono queste, che

spalla destra, indossa la solita veste rossa con fini ricami d' oro, mentre il manto azzurro è a tratti lumeggiato d' oro ed ha gialla la fodera.

[1] Sono evidentemente porzione della parte superiore d' un quadro, e probabilmente formavano parte della stessa tavola insieme con la Vergine, il Putto e gli angeli, ora ricordati. Da che furono scritte queste pagine, anco queste tavole insieme cogli altri dipinti che erano nella sagrestia del Duomo, furono portate in una delle sale dell' Opera.

[2] Leggevasi TADDEUS . ET . GREGORIUS . DE . SENIS . PINXERUNT . MCCCCXX. Vedasi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 47.

nel 1384 prese a dipingere le copertine dei libri della Biccherna, e il 22 agosto del 1422 fu chiamato erede universale nel testamento del suo maestro Taddeo. È quindi ragionevole il supporre che, per essere Gregorio figlio adottivo ed erede del maestro suo, lo abbia anco assistito nei lavori, spiegando così come poco o nulla si abbia di lui.

Chiuderemo questo periodo dell' arte senese col ricordare un pittore straniero dal Vasari nominato nella vita di Taddeo Bartoli, come contemporaneo e seguace della maniera di lui. Esso è Alvaro di Pietro oriundo Portoghese, del quale narra il Vasari che « fece più chiaro il colorito e le figure più basse e che in Volterra fece più tavole, ed in Sant' Antonio di Pisa n'è una, ed in altri luoghi, che per non essere di molta eccellenza non occorre farne altra memoria. »[1]

Pisa.

Di lui più nulla si trova in Pisa, fatta eccezione della tavola che vedesi nella chiesa di Santa Croce a Fossabanda, a pochi passi dalla città. In questa tavola è rappresentata seduta in trono la Vergine, che regge dritto sopra un ginocchio il bambino Gesù. Sul davanti del trono e da ciascuna parte sono tre angeli, dei quali i due primi colle braccia in croce sul petto sono dipinti in atto di adorazione, mentre gli altri due, l' uno alla destra e l' altro alla sinistra della Madonna, offrono al Bambino, il primo un garofano e l' altro sopra una specie di deschetto un cardellino, che sta beccando del panìco. Il Bambino rivolto alla madre ha nella sinistra una spiga di grano accennando coll' altra mano all' uccellino. Sulla finta base del trono leggesi:

ALVARO · PIREZ DEVORA · PINTOR ·[2]

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 223.

[2] La figura principale è quasi di grandezza naturale; il fondo, come

L' esecuzione di questo quadro è molto imperfetta; le figure, specialmente quella del Bambino, sono difettose ed il colorito manca d' armonia, poichè tende troppo al rossiccio nelle carni e alla tinta verdastra nelle ombre, mentre apparisce di soverchio vivace nelle vesti. Ma, come dice il Vasari, è chiaro che Alvaro appartiene ai seguaci della maniera di Taddeo di Bartolo, e mostra anzi in questo quadro tali qualità, da supporre ch' egli sia stato a Pisa nella stessa bottega con Martino da Siena e Giovanni di Pietro da Napoli.

Volterra.

Nella cappella di San Carlo nel Duomo di Volterra trovasi una tavola rappresentante la Vergine, seduta in trono col Putto sulle ginocchia, in atto di giuocare con un cardellino. Da una parte sono dipinti San Giovan Battista e San Niccolò di Bari, dall' altra San Cristoforo col Bambino sulle spalle e l' Arcangelo Michele che schiaccia il drago. In alto, nelle tavole laterali e dentro un tondo, sono i busti dei Santi Cosimo e Damiano. In basso della tavola principale leggesi quanto segue: A.... S. PIRES.... PINXIT.[1] Nel mezzo del basamento, e su fondo dorato, havvi in bassorilievo la Pietà con tre Santi per parte.[2] In questa tavola riscontransi meno difetti che nell' altra; la tecnica esecuzione è più studiata, più facili i panneggiamenti, più chiaro il colorito, pur essendo sempre difettosa nel rilievo e mostrando parte delle imperfezioni di forma e di carattere, già poste in evidenza dal Vasari. La Madonna e il Bambino che sono le migliori figure del quadro, ricordano più delle altre, vuoi

di consueto, è dorato. Il colorito ha sofferto in alcune parti, specialmente nelle vesti delle figure.

[1] Questa parte della iscrizione che abbiamo potuto leggere la prima volta che siamo stati a Volterra, è presentemente quasi del tutto scomparsa.

[2] Queste figure mancano della testa e qualcuna anco d' altre parti.

per la pesantezza del vestire, vuoi pel modo di far gruppo o vuoi per le forme, la maniera dei dipinti di Taddeo di Bartolo. [1]

Noi crediamo che ad Alvaro si possa anche attribuire la tavola che trovasi sull' altare dell' Oratorio di Sant' Antonio, nella quale il Santo è rappresentato seduto in atto di benedire con una mano, mentre coll' altra tiene un libro. Presso il Santo e cinto da una fascia bianca è dipinto l' animale, col quale per consueto il primo s' accompagna. In basso vedonsi sul pavimento alcune sacca e parecchi asini carichi di sale condotti dai mulattieri. Nella parte superiore vedesi da un lato dentro un tondo il busto di San Cosimo, e dall' altro quello di San Damiano, con una cassetta in una mano ed una spatola nell' altra.

In uno degli sportelli è rappresentato col libro e colla disciplina il Santo, la cui figura con alcuni stemmi, inclusive quello del Comune di Volterra, è ripetuta più in basso in atto d' indicare col dito nel libro che tiene in mano.

Nell' altro sportello havvi sopra un altare Cristo crocifisso, coperto da una tunica e colla corona in capo. Più in basso e dopo gli stemmi è dipinto come nel primo San Lorenzo.

Quantunque questo dipinto sia grandemente e in più maniere alterato e i fondi già dorati siano coperti d' una tinta pesante ed oscura, a noi sembra che tanto per il carattere e le forme grossolane, quanto per le tinte

[1] Il manto azzurro della Vergine è coperto da una rifioritura bianca; alla veste di San Niccolò di Bari manca parte del colore come manca nella parte inferiore alla figura di San Michele Arcangelo. Anche la cornice, su' cui lati vedesi uno stemma, è manchevole in parte delle decorazioni. Le figure son grandi poco men del naturale, e per quanto ci fu detto, la tavola trovavasi un tempo nell' Oratorio di San Lorenzo a Strada.

rossicce e piuttosto antipatiche delle carni, siano posti in maggiore evidenza i particolari difetti già da noi posti in rilievo esaminando la tavola nel Duomo, benchè sia in paragone un lavoro assai superiore, anche per essere meno alterato dal tempo e dal restauro.[1] Fuori di porta fiorentina abbiamo veduto nella chiesetta della Madonna un affresco rappresentante appunto la Madonna col Putto in braccio, circondata da Angeli, con ai lati alcune figure di Santi; il quale, quantunque rovinato dal ridipinto, rivela pur sempre nel tutt' insieme suo una maniera non dissimile da quella delle tavole testè ricordate. Non appartiene però a questo pittore Portoghese la tavola esistente nella sagrestia della chiesa di Sant' Agostino, a lui invece attribuita dalla *Guida di Volterra* solo per essere noto aver egli intorno a quel tempo dipinte più tavole in quella città.[2] È rappresentata in essa la Madonna seduta col Putto sulle ginocchia, il quale tiene in mano un uccellino. Nella parte superiore, su fondo egualmente dorato, sono due angeli e la colomba nel mezzo. Da un lato Sant' Iacopo Maggiore e San Niccolò di Bari, e dall' altro San Cristoforo con Sant' Antonio abate. Superiormente dentro due tondi è dipinta la Salutazione Angelica. Mancano le cimase e nella parte inferiore della tavola centrale leggesi: AVE · MARIA · GRATIA · PLENA · ANNO · M · CCCVIII. E come in questo dipinto abbiamo riscontrato qualità e forme che ricordano quelle nell' Oratorio della Croce di Giorno in Volterra, così l' abbiamo ricordato a pag. 206 e 207 del secondo volume. Il lettore vorrà pur rammentare che noi ricordammo questo pittore portoghese fra quelli che insieme coi pittori fiorentini, Ambrogio di Baldassare, Niccola di Pietro Gerini, Lippo d' Andrea

[1] La figura principale è di grandezza naturale.
[2] Vedi *Guida di Volterra*, pag. 61.

e Scolaio di Giovanni, dipinsero a Prato sedici storie nell' anno 1411 ed altri lavori per 268 fiorini d' oro e cinque soldi.[1] Il signor conte Raczynski, nel suo libro intitolato *Les Arts en Portugal* (Paris 1846), ricorda di aver veduto nell' Hôtel Barba un vecchio quadro di questo pittore Portoghese, del quale parla anche il Taborda nelle *Regole dell' Arte della Pittura*, pubblicate a Lisbona nel 1815, nell' articolo in cui discorre di Alvaro di Pietro e della maniera riscontrata nei lavori attribuiti a Vasco. Rappresenta questo quadro una Madonna in trono col Bambino Gesù ed alcuni Santi. Il Visconte di Juromenha non seppe comunicare al Raczynski se non questo: « Alvaro Pirez fu pittore del re Don Emanuele. Vedi il libro XXVI di Don Giovanni, fol. 51. » Al quale proposito il signor Gaetano Milanesi a giusta ragione osserva, che un pittore, il quale fu contemporaneo ed imitatore del Bartolo, non poteva essere il pittore di Emanuele di Portogallo, che regnò dal 1495 al 1521.[2] E queste sono le sole notizie che noi abbiamo intorno a questo pittore straniero, ma seguace di Taddeo di Bartolo.

[1] Vedasi il vol. II, pag. 236, e vedasi pure: Gaetano Guasti, *Memorie dell' Immagine e della Chiesa di Maria Vergine del Soccorso*, Prato, Ranieri Guasti, 1871, pag. 45.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 223 e 224 in nota; e di nuovo il Vasari edito dal Sansoni, vol. II, pag. 41-42 in nota.

## CAPITOLO SETTIMO.

I PITTORI DI PISA, VANNI, GERA, CECCO DI PIETRO, GETTO DI GIACOBBE, GIOVANNI DA PISA, ANDREOCCIO DA SIENA, ED I PITTORI DI LUCCA ANGELO PUCCINELLI E ANDREA ANGUILLA.

---

Pisa che alla fine del secolo XIII e nella prima parte del successivo abbiamo veduto esercitare con la scultura una grande influenza sul risorgimento dell' arte,[1] non ebbe, si può dire, da Giunta Pisano[2] in poi, se non pittori di poco merito, fatta eccezione per il Traini.[3] E possiamo anche affermare, che fra i pittori, dei quali i Pisani si valsero per abbellire la loro città, i migliori vennero di fuori e ancora può dirsi, che i pittori di Pisa subirono l' autorità altrui, seguendo di preferenza la maniera dei Senesi. E Martino di Bartolommeo senese, Giovanni di Pietro ed Alvaro Pirez, continuatori più o meno della maniera di Taddeo di Bartolo, non trovarono in Pisa migliori competitori dei Vanni, del Gera ed altri pittori di assai scarso merito. I Vanni di Pisa erano parecchi, come parecchi furono quelli di Siena. Un Vanni lavorava nel 1300 a Pisa, ed il signor Bonaini crede che fosse il padre d' Andrea Vanni, pittore Senese.[4]

[1] Vedi vol. I, cap. IV, pag. 178 e seguenti. — Niccola e Giovanni Pisano.

[2] Vedi vol. I, cap. V, pag. 269 e seguenti.

[3] Di Francesco Traini si parla nel vol. II, cap. IX, pag. 168 e seguenti.

[4] Vedi Bonaini, op. cit., pag. 88-89 in nota.

Egli ricorda inoltre un Betto di Vanni, pittore della Cappella di Sant' Jacopo degli Speronai, morto dopo il 24 gennaio dell' anno 1344. [1] Il Ciampi ricorda un Turino, pittore della Cappella di Sant' Eufrasia, il quale nell' anno 1392 colorì e indorò la Statua della Vergine posta sopra la porta del campanile del Duomo di Pisa, [2] disegnando nello stesso anno un quadro per la chiesa di Santa Cristina. [3] Il signor Bonaini aggiunge che questo Turino colorì e dorò nell' anno 1395, insieme coi pittori Coco e Jacopo detto il Gera, il Tabernacolo, il quale « istae sopra la fotte di sagiovanni » (*sic*) dove era la statua di questo Santo, lavorata dall' orafo senese Turino di Sano. E crede essere questi lo stesso « Magister Turinus pictor condam Vannis de Rigulis civis pisanus, » il quale ai 31 di luglio del 1340, ricevè dall' Operaio del Duomo di Pisa, Giuliano del fu Colino di San Giusto, il pagamento, per la pittura d' un grandissimo giglio (arme di Firenze) sulla bandiera che in tutto il mese d' Agosto tenevasi sul Duomo, a solennizzare la festività dell' Assunta. E nel dì 1° luglio di detto anno ricevè dallo stesso Operaio un altro pagamento per la dipintura della statua della Vergine Maria col Figlio, che si teneva sul banco delle candele nella chiesa maggiore. [4] Un quadro di Turino Vanni può vedersi in Pisa, colla data del 1397, in uno degli altari della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, rappresentante la Vergine seduta in trono col Putto sulle ginocchia, il quale benedice colla destra, e coll' altra abbassata tiene spiegato un rotolo con analoga iscrizione. Ai lati del trono vedonsi rivolti alla Vergine i santi Ranieri

Pisa.

[1] Bonaini, op. cit., pag. 93 e 94.

[2] Vedi Ciampi, *Notizie*, ec., pag. 118, ove ricorda che « questa immagine si vede anco al presente, ma i colori sono perduti. »

[3] Ivi.

[4] Vedi Bonaini, op. cit., pag. 83.

e Torpè con in mano ciascuno l'asta d' una bandiera. Sul davanti sono dipinte due Sante con un ginocchio a terra.[1] Turino in questa come nelle altre sue opere, si mostra artista diligente e seguace di Taddeo di Bartolo Senese. Le sue figure non mancano di proporzioni ragionevoli e d' una certa regolarità di forme, ma il colorito è rossastro ed alquanto crudo di tinte, e nel tutt' insieme la pittura manca di vita come di rilievo. Gli accessorii sono alcun poco rilevati e dorati, secondo l'uso Senese e Pisano, e la tavola è delle migliori eseguite in quel tempo da pittori pisani.

Palermo.

Un esempio forse migliore l'abbiamo nel trittico che conservasi nel monastero dei Benedettini di San Martino presso Palermo,[2] dove l' influenza senese di Simone di Martino e di Lippo Memmi è più manifesta che non quella di Taddeo di Bartolo. Nella tavola di mezzo è dipinta la Vergine in trono col Bambino circondata dagli Angeli, i quali tengono disteso un drappo dietro al trono. Sul davanti havvi un angelo per parte con un ginocchio a terra, suonando uno la viola e l' altro l'arpa. Ai lati sono diversi Santi.[3]

[1] Sul finto gradino del trono leggesi: TURINUS . VANNIS . DE . RIGULI . DEPINXIT . A . D . MCCCLXXXXVII. Questa iscrizione, coi caratteri e le forme del tempo è alcun poco rilevata ed ha sul davanti uno stemma. Le figure sono di poco minori del naturale. Il Morrona nel tomo II, pag. 431-32, racconta, che questa tavola trovavasi prima nella chiesa di San Cassiano, ma dà l' iscrizione colla data errata. Così ricorda due altre tavole che un tempo trovavansi nella chiesa di Sant' Anna e nella chiesa interna di San Silvestro. (Morrona, tomo II, pag. 429 e 430).

[2] Ci fu detto trovarsi ora nel Museo di Palermo, e crediamo sia quello che si trova indicato nel catalogo col num. 8, a pag. 27.

[3] Tra essi si riconoscono San Giovanni Evangelista, Sant' Antonio Abate, San Giovanni Battista, San Pietro, San Michele Arcangelo ed un altro Santo, oltre Santa Caterina, Sant' Orsola, Sant' Oliva, Santa Maria Maddalena, l' Arcangelo Gabriele ed un ultimo Santo. E leggesi la seguente manchevole iscrizione: [TURI]NUS . VANNI . DE . PISIS . PINXIT . A . D . . . . . Le figure sono di piccola dimensione.

Un altro dipinto dello stesso artista, benchè di merito inferiore, è quello della Vergine col Putto fra angeli che suonano e cantano e che trovasi nella Galleria del Louvre.[1] Nel paese d'Agnano presso Pisa abbiamo trovato nella chiesa parrocchiale una tavola, che se non è di Turino, è di certo opera d'un pittore pisano di quel tempo e della stessa maniera.[2]

Louvre.

Agnano.

Un altro pittore pisano e contemporaneo, mediocrissimo in arte, fu Iacopo di Michele, meglio conosciuto col nome di Gera, del quale un documento attesta avere dipinte nel 1390 trenta figure intorno la cupola di Santa Maria Maggiore di Pisa, oltre all'avere aiutato, come si disse, i pittori Turino e Coco ad ornare il tabernacolo, ov'era la statua di rame dell'orefice senese Turino di Sano.[3] Un suo quadro trovasi nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Pisa, rappresentante la Vergine seduta in trono col Putto sulle ginocchia. Questi guarda un uccellino che tiene sulla mano destra e veste una tunichetta dorata. Da un lato havvi Santa Maddalena e dall'altro Santa Caterina. È una pittura danneggiata in molte parti dal tempo e dal restauro.[4] Un altro dipinto cogli stessi caratteri abbiamo veduto nella chiesa dell'Annunziata a Palermo, vicino a Porta San Giorgio. Rappresenta, in figure minori del naturale, fra Sant' Iacopo Maggiore e Santa Gertrude, Sant'Anna seduta con la

Pisa.

Palermo.

[1] Nella parte inferiore leggesi: TURINUS . VANNIIS . DE . PISIS . ME . PINXIT. Le figure sono di piccola dimensione.

[2] Rappresenta in grandezza quasi naturale la Vergine in trono col Bambino, fra San Guglielmo, San Niccolò, San Benedetto, Santa Margherita, i quattro Evangelisti in alto e l'Annunziazione nel mezzo. In ciascuna delle quattro cuspidi laterali havvi un Santo, e in quella di mezzo, Cristo che benedice.

[3] Vedi Bonaini, op. cit., pag. 95, e 143; e Ciampi, *Notizie*, ec., pag. 151.

[4] In basso leggesi: JACOBUS DICTUS GERA, e il quadro proviene dalla chiesa di San Niccola di Pisa.

figlia Maria sulle ginocchia, mentre questa tiene sulle proprie il bambino Gesù.[1] Il Bonaini ricorda un altro lavoro di lui che un tempo trovavasi nel monastero di San Matteo di Pisa.[2]

Cecco di Pietro è un altro Pisano di poco valore in arte, e da noi ricordato come uno che nel Camposanto restaurò la pittura dell' Inferno.[3] Secondo il Ciampi, egli lavorò nel 1370[4] insieme con Berto,[5] Neruccio di Federigo, Puccio di Landuccio, Nicolao di Puccio e Iacopo del quondam Francesco di Roma.[6] Cecco di Pietro fu Anziano del popolo nel quartiere Ponte, nei due mesi di gennaio e febbraio del 1380[7] e dipinse una Natività della Vergine per San Piero in Vinculis di Pisa.[8]

Pisa. Di questo pittore, veramente mediocre, abbiamo veduto in Pisa presso il signor Remedio Fezzi una tavola, colla Vergine che tiene il Putto ritto sulle ginocchia in

[1] Porta scritto: IACOPO . DI . MICELE . DIPINTORE . DE . . . . . . .

[2] Vedi Bonaini, op. cit., pag. 95. Il Morrona, discorrendo a pag. 434 del vol. II di questo quadro, dice che portava la seguente iscrizione: JACOPO . DI . NICCOLA . DIPINTORE . DITTO . GERA . DI . PISA . MI . DIPINSE. Forse il *Niccola* sta per errore di stampa, invece del *Michele*, com' è sempre chiamato e come abbiamo veduto nella segnatura del quadro di Palermo. Il Morrona, a pag. 435 del vol. II, ricorda anche un Nero Nelli, del quale vedevasi un tempo nella chiesa-prioria di Tripalle nelle colline pisane, una tavola trasferitavi dall' antichissima Basilica di San Giovanni di Val d' Isola, coll' iscrizione: NERUS . NELLI . DE . PISIS . ME . PINXIT . ANNO . MCCCIC.

[3] Vedi Bonaini, pag. 103 e 104, Roncioni, *Ist. Pis.* (*Archivio Storico*) parte 1ª, vol. VI, pag. 390, e il vol. II di questa edizione, pagina 163, ove si parla dell' Orcagna.

[4] Vedi Ciampi, op. cit., pag. 96 e 117.

[5] Aiuto di Francesco da Volterra nei lavori del Camposanto Pisano.

[6] Vedi Ciampi, op. cit., pag. 96 e 117.

[7] Vedi Bonaini, nota alla pag. 103.

[8] Vedi Ciampi, pag. 96, il quale dice che aveva l' iscrizione: CECCUS PETRI DE PISIS ME PINXIT A. D. M CCC LXXXVI. Vedasi per altre notizie di questo e del pittore Neruccio il vol. II di questa edizione, pag. 81, laddove si parla di Francesco da Volterra.

atto di benedire colla destra, mentre tiene spiegato nell' altra mano un rotolo.[1]

Le figure hanno forme magre e meschine, con movimento ricercato, e rozzamente eseguite. I caratteri in generale, e specie quelli del Bambino, ricordano siffattamente la Scuola Senese, da far credere l'autore piuttosto un mediocre seguace della maniera di Luca Tomé che di Taddeo di Bartolo.

Con gli stessi caratteri abbiamo veduto presso lo stesso signor Remedio Fezzi un' altra tavola, rappresentante la Madonna col Bambino, seduto sulle ginocchia, in atto di benedire colla destra, mentre tiene nell' altra mano un cartello.[2]

Un terzo quadro di maggiori dimensioni, ma della stessa maniera, trovasi nella quadreria dell' Accademia e rappresenta Cristo crocifisso, con la Madonna e San Giovanni ai piedi della croce. Su questa havvi il pellicano: ai lati un angelo per parte in atto di volare, e negli scompartimenti laterali dipinte alcune figure di Sante.[3]

[1] In basso leggesi la seguente iscrizione in parte guasta: ....CCUS . PETRI . DE . PISIS . ME . PINXIT . A . D . MCCCLXX.... Le figure sono metà circa del naturale e nel cartellino tenuto dal Putto si legge: EGO . SUM . LUX . MUNDI . VIA . VERITAS . ET . VITA. Questa tavola trovavasi nella chiesa di Nicosia presso Calci. Ai lati aveva le figure di San Giovanni Battista e San Bartolommeo Apostolo, le quali tavole furono comperate dal marchese De La Tour Dupin. Vedasi Bonaini, op. cit., pag. 103; e Morrona, op. cit., vol. III, pag. 413.

[2] Nella parte inferiore della tavola si legge: CECCHUS . PETRI . DE . PISIS . ME . PINXIT . A . D . M . CCCLXXX . . . Le figure sono più piccole di quelle dell' altro dipinto.

[3] Inferiormente leggesi nel mezzo: CECCHUS . PETRI . DE . PISIS . ME . PINXIT . AN . DNI . MCCCLXXXII. Le sante sono Caterina, Barbara, Agata ed Orsola da un lato; Maria, Agnese e due altre sante, una delle quali con un vaso e una fiaccola e la seconda colla croce, dall' altro. Nelle cuspidi laterali havvi entro tondi un Santo per ciascuna, e in quella di mezzo Cristo che benedice. Nella base sono dipinte cinque storie della Passione di Cristo e nei pilastri laterali al quadro, alcune figure di

Un altro pittore della stessa maniera è Getto di Giacobbe, del quale nella stessa Galleria abbiamo veduto una tavola con le piccole figure dell'Evangelista Giovanni, di San Giovanni Battista, Sant' Antonio, San Bartolommeo ed un Santo Vescovo. Nella cuspide havvi l'Annunziazione dell'Angelo a Maria, e più in alto il Padre Eterno in atto di benedire.[1]

Il Bonaini ricorda fra gli altri un certo Gaddino, pittore della Cappella di San Niccolò, il cui figliuolo entrava in possesso il 4 marzo del 1361 di centoquattordici libbre di azzurro, ed un Giovanni del Gese, il quale fu Anziano del popolo nel gennaio e febbraio del 1372.[2]

Forse di questo è la tavola, già un tempo nella Galleria Rinuccini e da noi veduta in Firenze, rappresentante nel mezzo la Vergine col Putto circondati dalle figure di Sant' Agata, Santo Stefano, San Francesco e Santa Caterina, con la Crocifissione nella cuspide di mezzo, l' Annunziazione dell' Angelo nelle laterali e sei piccole figure di Santi nei pilastri che rinserrano il quadro.[3] Anche l' autore di questo lavoro a noi sembra un mediocre seguace di Taddeo di Bartolo e di Martino di Bartolommeo, i caratteri della cui maniera si riscontrano anche negli affreschi che ancora rimangono nella chiesa di San Martino di Chinseca in Pisa, rappresentanti la storia della Madonna e l' intera figura di Cristo benedicente, fra le mezze figure degli Evangelisti e degli Apostoli.[4]

Firenze.

Pisa.

Santi. Le principali figure sono un terzo circa del naturale, e si dice donato il quadro alla Galleria dal signor Domenico Giuli di Lorenzana.

[1] In fondo al quadro si legge : GETTUS . JACOBI . DE PISIS . ME . PINXIT . M . CCCLXXXXI. Questa tavola fu donata alla Galleria di Pisa dal signor Giuseppe de Crescenzi.

[2] Vedi Bonaini, op. cit., pag. 94.

[3] Nella parte inferiore della tavola di mezzo si legge: JOHANES . DE . PISIS . PINXIT. Nella base sono cinque storiette riferentisi ai Santi dipinti nel quadro, ed una mezza figura di Santo per parte. Le figure principali sono d' un terzo circa della grandezza naturale.

[4] Per quanto mal ridotti, si può ancora riconoscere la storia del-

Questi affreschi, come rilevasi dalla iscrizione che riportiamo in nota, furono eseguiti nel 1395.[1] In questo stesso locale trovasi un armadio, sulla cui cornice havvi tutt' all' intorno un' iscrizione con la data del 1489-1490 e il nome di Andreoccio di Bartolommeo Senese.[2] Nella sua parte superiore vedesi su fondo dorato disposti a guisa di croce, il busto di Nostro Signore benedicente col globo nell' altra mano; in basso la Vergine col Bambino con un uccellino sul dito; ai lati le mezze figure di San Pietro, San Giovanni Battista, San Paolo e Sant' Andrea, e quella di San Jacopo in basso. Il signor Bonaini ricorda inoltre la tavola dell' altare, ma senza indicarne il soggetto. Avendo però noi viste appese alle pareti nello stesso luogo le parti laterali d' un quadro, colle figure in una degli apostoli Bartolommeo ed Andrea e nell' altra San Cristoforo ed un Santo Vescovo,[3] le quali, malgrado la cattiva condizione in cui sono,

l' incontro della Vergine con Sant' Elisabetta, l' Apparizione dell'Angelo a Zaccaria nel tempio, con tre figure a destra e tre a sinistra in atto di suonare.

[1] In una delle pareti leggesi la seguente iscrizione riportata dal Bonaini a pag. 98:

HOC . OPUS . ISTIUS . PINCTURE . TOTIUS . ISTIUS . VOLTE . FECERUNT . FIERI . SER . PIERUS . NOTARIUS . QUONDAM . SER . BETTI . NOTTI . NOTARII . DE . CALCINARIA . PISANUS . CIVIS . DOMINA . KATALINA . EIUS . UXOR . ET ' IOHANNES . FILIUS . EORUM . PRO . ANIMABUS . GUALTEROCTI . COLLUCCII . DE . LUCA . ET . TCCTI . EIUS . FILII . HIC . SEPULTORUM . ET . PRO . ANIMABUS . SUPRASCRIPTORUM . SER . PIERI . DOMINE . KATALINE . ET . IOHANNIS . IPSORUM . HEREDUM . D . J . A . MCCCLXXXXV . INDICTIONE . III . DE . MENSE . JANUARII.

[2] Anche questa iscrizione è riportata dal Bonaini a pag. 96 nel modo seguente:

ISTA . DUO . ARMADIA . ET . ALTARE . FACTA . FUERUNT . TEMPORE . SER . JACOBI . DE . LORENSANA . SIMONIS . SARDI . BANDINI . PORCARII . ET . BARTHOLOMEI . TINEOSI . OPERARIUM . ECCLESIE . SANCTI . MARTINI . CHINSICE . QUE . FUIT . MAGISTER . ANDROCCIUS . BARTOLOMEI . DE . SENIS . ANNIS . DOMINI . MCCCLXXXVIIII . ET . MCCCLXXXX.

Oltre i pittori finora ricordati in Pisa del secolo XIV, altri furono da noi menzionati insieme coi loro lavori, nel vol. II, a pag. 78 e 79.

[3] Le figure minori del vero sono dipinte in tavola su fondo dorato.

mostrano pur sempre i ricordati caratteri della pittura Senese, ci siamo domandati se mai non facessero parte della tavola dal signor Bonaini rammentata e da lui attribuita al Senese Andreoccio di Bartolommeo. Se non che, trovando il signor Milanesi che un Senese, Andreoccio di Bartolommeo, era un maestro falegname, crede invece che ad esso debbano bensì attribuirsi i due armadi e la cornice, ma non le pitture. [1]

Abbiamo veduto nei precedenti volumi, come fino dai primi tempi Lucca al paro della vicina Pisa avesse avuto scultori, pittori e musaicisti propri, e come i caratteri delle costoro opere rassomigliassero a quelli delle opere dei Pisani, mostrando pur sempre e gli uni e gli altri una tal quale analogia coi lavori della Scuola Senese, la quale, com' è noto, lasciò in Pisa molti più esemplari della maniera sua che non ne abbia Pisa conservati della Scuola Fiorentina. [2] Il professor Ridolfi ricorda per Lucca alcune opere perdute del secolo XIV e nomi di artisti, [3] fra i quali menziona un Angelo Puc-

[1] Vedi *Doc. dell' Arte Senese*, vol. I, pag. 369 e 371.

[2] Vedi il nostro vol. I, cap. IV e V, pag. 78, dove abbiamo ricordato un Apparecchiato da Lucca, che dipingeva nel 1299 nel Camposanto di Pisa. Il quale pittore, col nomignolo di Niccolò, si trova menzionato nel 1302 in un documento d' entrata e d' uscita appartenente all' Ospedale di Santa Chiara di Pisa, dove si trovava a lavorare in società con Cimabue. Vedansi i due documenti inediti risguardanti Cimabue, pubblicati a Pisa dal Nistri nel 1870 per cura di Giuseppe Fontana. In questi giorni abbiamo avuta notizia d' un Uberto da Lucca pittore dell' anno 1114, e d' un Benedetto dell' anno 1199, i quali precedettero i Berlinghieri e gli altri da noi ricordati nel cap. V. Altri pittori come Lotario e Bonuccio vivevano nel 1228. Vedi F. Ridolfi, *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale.* Lucca, coi tipi B. Canovetti, 1882, pag. 173.

[3] Vedi Michele Ridolfi, *Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti dell'anno 1845*, tomo XIII, pag. 350 e successive, dove oltre il pittore Datuccio Orlandi, probabilmente figlio di Deodato che lavorava dal 1315 al 1337, si ricorda un Labruccio quondam Puccino che dipingeva in Lucca nel 1348, un Celestino Dini che lavo-

cinelli, cui attribuisce molti lavori, dei quali però due soltanto sono oggi conosciuti. Uno vedesi in Lucca nella chiesa di Santa Maria Forisportam detta anche Santa Maria la Bianca, rappresentante in piccole figure la tumulazione della Vergine e la sua salita in cielo, con due angeli nella parte inferiore, reggenti da capo e da piedi le cocche del lenzuolo, sul quale è distesa la Vergine, la cui salma sorretta da un Apostolo sta per essere deposta in un antico sarcofago. Da una parte e dall' altra

Lucca.

rava nel 1374, un Paolo Lazzarini nel 1379 ed un altro pittore detto Paolino.

Il marchese G. Campori nelle sue *Memorie biografiche degli scultori, architetti e pittori*, pubblicate a Modena dalla tipografia di Carlo Venanzi nel 1873, a pag. 6-7, 122 e 123, ricorda il pittore lucchese Paolo Perfetti che nell'anno 1372 aveva fatto società nell' arte di dipingere e sue attinenze con un Jacopo q̄ Francisci de Roma, (*) Andrea q̄ Puccini de Massa Lunensi, Giovanni q̄ Dini di Firenze e Vanni q̄ Joannis.... I quali pittori, sciogliendosi dalla società che avevano con Paolo Perfetti, la rifecero fra loro, come risulta da altro documento del 13 luglio 1383. Un altro pittore lucchese è Giovanni Bachini o di Bachino, il quale insieme con Giambello di Barone del Forno, villaggio a tre miglia circa da Massa, si obbliga nel 1373 cogli Operai della chiesa di San Donato posta nel sobborgo di Lucca, di dipingere una tavola grande per l'altar maggiore, in cui dovevano rappresentare la Beata Vergine col figlio in braccio e quattro Santi ai lati. Essi promisero anche di dipingere per venti fiorini d'oro i dodici apostoli nella predella della detta ancona e le colonne laterali. E come la tavola e la predella, sebbene per la maggior parte dipinte, non erano tuttavia compiute, così i ricordati pittori si obbligavano di dare l'una e l'altre finite nel termine di un mese, e gli Operai promettono di sborsare a lavoro compiuto il residuo prezzo di tredici fiorini. L'atto fù stipulato in Lucca il 21 maggio 1373. La chiesa di San Donato, per la quale fu dipinta la tavola, venne poi distrutta dalle fondamenta nel 1513, quando si pensò di meglio fortificare la città, ed ignorasi la fine del dipinto. Un altro documento del 20 febbraio 1387 ricorda un Andrea del fu Puccini ed un Francesco del fu Andrea Cieccorini, pittori e cittadini lucchesi, i quali comperano insieme in Lucca un pezzo di terra con casa nella contrada della chiesa dei Santi Giovanni e Reparata, per abitarvi ed esercitare l'arte propria. In altro documento del 24 settembre 1388 è ricordato di nuovo in Lucca il pittore Andrea del fu Puccini, e Antonio del fu Pucciarello pittori di Pisa.

(*) Come abbiamo veduto (a pag. 314) questo pittore è ricordato dal Ciampi nel 1370 insieme con altri pittori che lavorarono nel Camposanto Pisano.

vedonsi Angeli con ceri accesi in mano ed uno che soffia sulla brace del turibolo. Sul davanti e nel mezzo è dipinto pel dorso un giovane apostolo in ginocchio, forse San Giovanni, che alquanto curvo è come in atto di guardare la morta, intorno a cui, circondato dagli Apostoli e Discepoli, vedesi San Pietro cantare le esequie, mentre il Salvatore nel mezzo tiene affettuosamente l'anima della madre rappresentata da una fanciulla coperta d'un drappo, la quale stende le braccia quasi in atto da baciarlo. Nel mezzo del quadro si eleva una palma e vedonsi ai lati alcuni scogli.

Nell' alto della tavola, dentro una mandorla, è dipinta seduta la Madonna a mani giunte in atto di pregare, spandendo intorno raggi di luce. Essa è portata in cielo da alcuni angeli e da altri accompagnata in atto di venerarla. Più in alto vedesi a braccia aperte Nostro Signore disceso dal cielo assistere gli Angeli a portare la Vergine in cielo. Inferiormente vicino al Sarcofago si legge: ANGELUS · PUCCINELI · DE · LUCA · PINXIT ·, mentre nella cornice havvi un' altra iscrizione che ricorda il committente del lavoro e l' anno, in cui fu fatto. A noi però non fu possibile di leggerla per intero.[1]

La composizione della parte inferiore può dirsi una riproduzione di quella da noi veduta in Inghilterra dipinta da Giotto collo stesso soggetto, che trovavasi un tempo nella chiesa di Ognissanti in Firenze e della quale racconta il Vasari aver fatte molte lodi Michelangelo Buonarroti.[2] Che se il pittore lucchese fece propria una composizione del grande maestro fiorentino, non è men vero ch' essa manca delle grandi qualità artistiche di

[1] Della iscrizione abbiamo soltanto potuto leggere: HOC . OPUS . FECIT . FIERI . NICHOLAUS, e la data, in parte corrosa, ci è sembrata essere dell' anno 1386.

[2] Vedi il nostro vol. I, pag. 585-586.

lui. La parte superiore colla Madonna portata in cielo a quel modo, noi l'abbiamo veduta riprodotta anche in un dipinto del Camposanto di Pisa, dal Vasari erroneamente attribuito a Simone di Martino. [1]

Le figure dipinte dal Puccinelli sono lunghe e svelte della persona, nè mancano d'una certa espressione o di movimento, quantunque abbiano forme piuttosto esili, siano angolose e trite le pieghe delle vesti, smunto il colorito e basso di tono nè bene coordinato nei suoi rapporti. È però forza ammettere che a cagione del restauro il dipinto abbia molto perduto della sua originalità, sebbene si possa ancora riconoscere, come nei rispetti della tecnica esecuzione meglio s'accosti alla maniera Senese che non a quella della Scuola Fiorentina, secondo che abbiamo già ricordato parlando dei precedenti pittori Lucchesi. [2]

Un altro dipinto che dai caratteri suoi si può riconoscere come opera dello stesso pittore, sono le tre tavole oggi separate, ma che un tempo formavano un sol quadro, le quali trovansi in una sala della Galleria Municipale di Lucca. Nella principale è figurato lo Sposalizio di Santa Caterina, nel quale, mentre la Vergine regge col braccio sinistro il Putto, prende con la destra il braccio della Santa dipinta di profilo e inginocchiata, affinchè possa il Bambino metterle in dito l'anello. In una delle laterali vedesi San Pietro, al quale San Giovanni Battista indica la cerimonia dello Sposalizio, mentre nell'altra tavola sono rappresentati i Santi Gervasio

[1] Vedasi innanzi, a pag. 175.

[2] L'occasione ci sembra opportuna per dire, che oltre il grande Crocifisso di Deodato Orlandi da Lucca, da noi ricordato a pag. 244 e 246 del vol. I, n'abbiamo veduto un secondo nella Galleria di Lucca colla segnatura A . D . MCCLXXXVIIII . DEODATI . FILII . ORLANDI . DE . LUCHA · ME . PINXIT. Quest'ultimo proviene da una soppressa corporazione religiosa.

Lucca.

e Protasio. I caratteri, la tecnica esecuzione ed il colorito di queste figure, si accostano assai più alla maniera dei pittori Senesi Lippo Memmi e Berna, che non le figure dell' altra tavola, col nome del pittore. [1]

E come sappiamo che Giovanni Simoni Arciprete della Cattedrale di Lucca morendo il 24 luglio del 1395 lasciava per testamento di essere sepolto nel chiostro, e fosse eretto un altare col titolo dei Santi Giovanni e Biagio, così sappiamo ancora che la tavola per quest' altare fu commessa a maestro Angelo da Lucca, ossia ad Angelo Puccinelli. [2]

E benchè sia un lavoro dozzinale e mal ridotto, poichè manca in alcune parti del colore e dell' imprimitura, noi ricorderemo tuttavia la tavola d' un altro pittore Lucchese, di Francesco Anguilla d'Andrea, da noi veduta

Camaiore.

nella chiesa della Badia di Camaiore, a dodici miglia da Lucca. Quantunque essa non porti col nome del pittore anche l' anno in cui fu eseguita, i caratteri però e la tecnica esecuzione la dimostrano opera d'un ben mediocre pittore Lucchese della fine del Secolo XIV, quand' ancora non appartenga alla prima parte del secolo successivo. [3]

[1] Trovasi esposta col num. 2 nella sala V$^{a}$, indicata come opera di Angelo Puccinelli, di proprietà dei RR. Ospedali. I fondi sono dorati, e le figure sono di grandezza minore del naturale.

[2] Vedi Ridolfi, *L' Arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale.* Lucca, coi tipi di B. Canovetti, 1882, pag. 367.

[3] La Madonna è dipinta seduta nel mezzo col Putto in braccio, il quale tiene in una mano un cardellino e del panico nell' altra per cibarlo. Nella base del seggio leggesi: FRANCESCO . DANDREA . ANGUILLA . DI . LUCHA . DIPINSE. Dietro alla Vergine due angeli tengono disteso un drappo. Da un lato havvi San Pietro e San Jacopo, e dall'altro San Giovanni Battista e San Bartolommeo. Superiormente, nella cimasa di mezzo, havvi la mezza figura di Dio Padre che benedice colla destra e tiene coll' altra mano il libro aperto. In un' altra havvi una mezza figura d' un Santo. La terza manca, mentre nelle ultime due è rappresentata la Salutazione dell' Angelo a Maria. Le figure peggio ridotte sono la Madonna, il Putto e San Giovanni Battista.

# APPENDICE.

Ci par utile di cogliere quest' occasione per ricordare alcune opere di pittori, dei quali già abbiamo discorso e le quali, o furono da noi vedute in questi giorni o soltanto per semplice inavvertenza, non furono tempestivamente ricordate.

## Segna di Bonaventura.

Di questo pittore Senese[1] abbiamo veduto nella biblioteca di Monte Oliveto, in territorio di Siena, una piccola tavola in assai cattiva condizione ed anche restaurata, la quale rappresenta la Madonna seduta in un seggiolone col Putto ritto in piedi. Questi guardando innanzi tira a sè con una mano il panno bianco che scende sul davanti dalla testa della madre, e tiene nell' altra mano un cardellino. Ai lati sono due angeli per parte, e più in giù, sul davanti, una Santa per parte in atto di pregare.

Monte Oliveto.

## Chiostro verde a Santa Maria Novella.

Discorrendo dei dipinti del Cappellone degli Spagnuoli in Firenze fu dimenticato di ricordare, che sulla

Firenze.

[1] Di questo pittore si parlò a pag. 31, e ancora in una nota alla fine della vita dei Lorenzetti abbiamo ricordata un' altra tavola coi caratteri del Segna, rappresentante la Madonna seduta in trono fra quattro Santi, che trovasi al Monastero a poche miglia da Siena, insieme con altri dipinti a suo luogo menzionati.

parete esterna, dal lato del chiostro verde, trovasi dipinta in grandezza naturale, ritta in piedi dentro una lunetta, la mezza figura della Madonna, la quale regge col braccio destro il Putto, toccando affettuosamente con la sinistra la mano di lui. Questi tiene nella destra un uccelletto e guarda innanzi a sè. La Vergine indossa la solita veste rossa ed è quasi tutta coperta da un manto azzurro, mentre il Putto è coperto da un panno color rosso-lacca. Quantunque abbia quest' affresco grandemente patito di restauro ed abbia avuto il fondo dorato a nuovo, mostra pur sempre i caratteri della Scuola Senese, come in generale tutte le pitture del Cappellone, tranne quelle della vôlta.

## Naddo Ceccarelli.

Di Naddo Ceccarelli altro pittore Senese e seguace della maniera di Simone di Martino, abbiamo discorso a pag. 117; ma, mentre questo libro era in corso di stampa, abbiamo veduto di lui un altro dipinto nello studio del professore Ciseri in Firenze. È una tavoletta rappresentante Cristo, la cui parte inferiore sta dentro il Sepolcro. Tiene le braccia abbassate e le mani in croce mostrando le Stimate. La testa coronata di spine piega alcun poco a destra, ed i capelli discriminati nel mezzo gli scendono ai lati cadendo a ricci sulle spalle. Il tipo, le forme, le proporzioni e la posa, ricordano interamente lo stesso soggetto del Salvatore morto, di cui si tenne parola discorrendo della predella, già parte della tavola dipinta da Simone di Martino, per l' altar maggiore della chiesa di Santa Caterina di Pisa. [1] E parimenti, se ricorda il modo di colorire e la diligente esecuzione di quel valente maestro, non è men vero però che nel tutt' insieme, ma

[1] Vedasi la nota nella vita di Simone, a pag. 48 e seguenti.

specie nei lineamenti e nella espressione, questa pittura apparisce molto inferiore a quella di maestro Simone, di cui l' autore è seguace.

La figura è dipinta su fondo dorato, e come l' aureola è lavorata a fini ed eleganti ricami, così gira tutt' intorno alla cornice un elegante ornato a graffito. La cornice, dorata anch' essa, ha ancora in piccolo rilievo un' elegante ornamentazione a fogliame di piacevole effetto, lavorata con fiorellini formati da pietruzze o paste colorate. Nel mezzo dell' ornamentazione, dentro un tondo, è dipinto il pellicano, e in altri tondi ai lati e nella parte inferiore vedonsi sette mezze figurine di Santi e di Sante. Sul sepolcro leggesi la seguente iscrizione:

NADDUS · CECCARELLI · DE · SENIS · ME · PINXIT ·

la quale nel mezzo è alcun poco coperta dal drappo brunastro a tinta calda, lavorato con fini ricami in oro che vedesi pendere sul davanti del sepolcro a finto marmo, a colori scuri e caldi. La pittura insieme con la cornice è ben conservata, e sta a dimostrare una volta di più, come i pittori d' allora si prendessero cura anche della cornice; e benchè non fosse che una parte accessoria, tuttavia si studiassero di porla in perfetto accordo col dipinto, da formare con esso un tutt' insieme piacevole da guadagnare l' occhio del riguardante. Dai caratteri del dipinto ci parve tanto evidente che il Ceccarelli fosse un seguace della maniera di Simone di Martino, che ancora abbiamo pensato fosse stato assistente suo nei lavori. E poichè, tranne due, nessun altro dipinto autentico del Ceccarelli ci fu dato vedere, nè di trovare ricordato in qualche documento, così ci siamo domandati se mai non avesse anch' egli emigrato d' Italia, seguendo forse il maestro Simone. Ma poichè nulla di certo abbiamo potuto stabi-

lire in questo argomento, così viviamo nella speranza che un giorno o l' altro s' abbia a trovare qualche memoria o qualche lavoro atto a fornirci di lui maggiore copia di notizie.

## Pietro Lorenzetti.

Altenburg.

Nella galleria Lindenau ad Altenburg, sopra tavola indicata col num. 48 vedesi un *Ecce Homo* non ben conservato ed anzi ritoccato da colore, ma coi soliti caratteri di Pietro Lorenzetti e colla segnatura PETRVS · LAURENTII · DE · SENIS · ME · PIXT.

## Taddeo Gaddi.

Meiningen.

Nella Galleria del castello di Meiningen, attribuito a Taddeo Gaddi, mentre evidentemente è lavoro d' un giottesco seguace di quella maniera, havvi un dipinto su fondo dorato, colla Madonna e Gesù dentro una mandorla e più in basso sei Santi inginocchiati.

## Andrea Orcagna.

Nella stessa Galleria, attribuito all' Orcagna è un dipinto in tavola su fondo dorato, rappresentante la Vergine col Bambino adorati da San Francesco e da un Santo Vescovo. Da un lato San Pietro e San Paolo, dall' altro la Crocifissione e in alto la Salutazione Angelica. I caratteri del dipinto sono bensì d' un giottesco del tempo, ma non di lavoro eseguito dalla mano dell' Orcagna.

## Don Lorenzo Monaco.

Noi crediamo che possa essere di Don Lorenzo il dipinto, che attribuito al Beato Angelico trovasi indicato

col n. 31 nella Galleria Lindenau in Altenburg. È una piccola tavoletta ben conservata, di squisita esecuzione e vigoroso colorito, rappresentante la fuga in Egitto. Nel mezzo la Madonna col Fanciullo sopra l'asino condotto da San Giuseppe, seguìta da due donne con palme in mano.

Altenburg.

Nella Galleria del castello di Meiningen havvi una tavoletta con Maria e San Giuseppe adoranti il Bambino giacente nel mezzo, con dietro il bue e l'asino e superiormente undici Angeli. Anco questo è un grazioso dipinto della maniera dell'Angelico, ma che sembra eseguito dalla mano di Don Lorenzo Monaco.

Meiningen.

## Puccio Capanna.

Di Puccio abbiamo parlato nel volume II, capitolo III, dicendo, a pag. 57, che le pitture del coro nella chiesa di San Francesco a Pistoia erano state ricoperte con calce, ad eccezione d'un affresco rappresentante Santa Maria Egiziaca, comunicata dal Vescovo Zosimo.

Pistoia.

In questi giorni altre pitture furono in quel coro poste allo scoperto, le quali, quantunque molto danneggiate e in parte mancanti, pure appartengono alla stessa maniera, ed appariscono lavoro d'uno scolare di Giotto stato come Puccio in Assisi, poichè le composizioni ricordano, poco più poco meno, quelle stesse, che nella Chiesa Superiore rappresentano fatti di San Francesco, e che da poche varianti in fuori, furono per molto tempo riprodotte dagli scolari e seguaci del grande Maestro. Il colorito è bruno caldo nelle carni, e nei colori delle vesti i toni non mancano di forza e vigore, nè di vita e movimento le figure. Il disegno è franco e preciso e piuttosto facile e largo il panneggiare. Quel che ancor resta di questi affreschi ci lascia dell'abilità del

pittore impressione migliore di quella dataci dall' altro suo lavoro esistente in questo coro.

Sulla stessa parte, ma più in alto dell' affresco or ricordato, fu posta allo scoperto una pittura rappresentante Cristo in forma di Serafino confitto vivo in croce, un orso più in basso fra massi di scoscese montagne, e più in basso ancora un frate seduto da una parte con un libro in mano. Ma come questa figura ha il capo rivolto a destra, così ci sembra di poter dire, che in quel luogo doveva essere dipinto San Francesco in atto di ricevere le Stimate.

Nell' affresco superiore si può vedere una parte di figura incoronata, seduta in trono sotto un baldacchino sostenuto da colonnette, la quale accenna con una mano innanzi a sè. Alla sinistra vedonsi ritte in piedi due guardie vestite alla turchesca ed altre si vedono dall' altro lato. Sul davanti scorgonsi tracce di fuoco e lì presso San Francesco con un altro frate in atto di guardare a destra, dove dell' antica pittura è rimasto soltanto il colore d' alcune vesti. Non è improbabile che il dipinto rappresentasse San Francesco, quando s' apprestava alla prova del fuoco dinanzi al Sultano.

Nella grande lunetta sovrastante si riconosce da un lato la figura del Santo col braccio sollevato presso le porte d' una città, di cui rimangono poche tracce di colore. Dall' altro lato vedonsi tracce d' una veste e d' una testa che sembra ancora di San Francesco, senza poter dire che rappresenti la cacciata dei demoni da Arezzo.

Nella parte inferiore della parete di contro vedesi in una stanza l' apparizione d' un Angelo ad un Pontefice steso a dormire sopra un letto, mentre appoggiati alla base di questo stanno seduti sul pavimento due frati che si guardano. È questa la parte più danneggiata dell' affresco, il cui intonaco è anche scro-

stato e minaccia in qualche parte di cadere. Da un lato vedesi San Francesco in piedi, alquanto piegato della figura, far forza colla mano destra per sostenere la Chiesa che minaccia cadere, e ci par chiaro rappresentasse San Francesco comparso in sogno al papa Innocenzo III in atto di sostenere la pericolante chiesa di San Giovanni Laterano, la quale è la parte meno danneggiata dell' affresco.

Del vicino dipinto rimangono soltanto le figure d'un Vescovo seduto, d' un religioso in piedi vestito di nero, oltre la testa d' un frate in ginocchio. Si potrebbe credere fosse figurato San Francesco, quando riceve dal Pontefice la conferma dell' Ordine da lui fondato. Nella parte superiore è rappresentato nel mezzo della chiesa di San Damiano presso Assisi, San Francesco inginocchiato colle braccia a metà sollevate dinanzi al Crocifisso posto sull' altare, che gli ordina di por riparo alla imminente rovina della Chiesa. Questo affresco può dirsi fra tutti il meno danneggiato, e ci fa meglio conoscere come Puccio seguisse le grandi massime di Giotto.

Nella grande lunetta rimane il colore di una tenda, e nel mezzo pochi resti d' una testa di frate coll' aureola, mentre vedonsi da un lato tracce della testa d' un altro frate in profilo, forse San Francesco, rivolto ad un vecchio che s' avvicina frettoloso, ma di cui non è dato indovinare l' azione. Il rimanente della parete è sempre coperto dalla tinta uniforme con cui furono coperte le altre pitture.

Nella terza parete, ai lati del grande finestrone e dentro eleganti tabernacoli, sono dipinte, due per parte, quattro figure di Santi. A sinistra di chi osserva vedesi Lazzaro ravvolto nel suo lenzuolo di morte, e più in alto la figura d' una Santa con una mano sollevata, mentre ha nell' altra il modello d' una chiesa. È questa una delle

figure meno danneggiate. Dall' altro lato del finestrone havvi la figura assai rovinata d' un' altra Santa, coperta da una pelle, e coi lunghi capelli cadenti lungo la persona. Sotto è dipinta un' altra con un vaso in mano, che forse rappresenta Santa Maria Maddalena; e sono figure non manchevoli di pregio.

Tutti questi affreschi sono racchiusi, al solito, dentro finte cornici colla consueta decorazione pur sormontata da cornice, che poggia sopra finti archi sostenuti da un finto basamento di marmo a variati colori. Qua e là vedesi ripetuto lo stemma gentilizio del committente. Nella profondità dell' arco che mette alla cappella maggiore, dentro tondi e tra l' ornato, si vedono quattro busti di Santi, alquanto oscurati nelle tinte.

Il Tolomei, a pag. 135 della *Guida di Pistoia* dell' anno 1821, ed anche il Tigri a pag. 269 della sua *Guida* dell' anno 1853, dicono col Vasari, che il coro e la Cappella Maggiore della famiglia Ciantori furono dipinti da Puccio Capanna, soggiungendo che poi le pitture furono coperte della calce, tranne l' affresco già da noi ricordato. L' iscrizione della lapide testè scoperta nel pilastro a sinistra di chi entra nella Cappella, lo conferma, facendoci conoscere come fosse Bandino Conti della famiglia Ciantori di Pistoia che fece fare la cappella, l' altare, l' organo coi suoi ornamenti e le pitture delle pareti e dei vetri. L' iscrizione termina colla data dell' anno MCCCXLIII, sei anni prima, cioè, che Puccio Capanna fosse iscritto nella matricola dei pittori fiorentini, come abbiamo riportato nel volume II, pag. 58, in nota. Rimane ancora a fare in questa cappella maggiore qualche ricerca nella vòlta per conoscere che cosa sia rimasto della pittura primitiva.

Nella vicina cappella di Sant' Antonio si sono rinvenuti avanzi di affreschi rappresentanti fatti della

di lui vita. Da quanto fu scoperto, si riconosce la maniera e la tecnica esecuzione già osservata nei dipinti della Cappella Maggiore, sebbene non si riscontri lo stesso fare largo e la stessa maniera, la quale differenza potrebbe derivare dall' essere stato assistito da altri pittori nell' eseguirli.

Nella lunetta a destra vedesi una figura in atto di tagliare la testa ad un frate, presso il quale un secondo è dipinto in ginocchio, mentre più in basso è nel mezzo il Santo in atto di conversare con un frate che porta una cesta sulle spalle. Scorgonsi ai lati indizi d' altre figure e d' una chiesa nel fondo.

Nell' affresco più basso rimangono alcune parti della figura del Santo che predica davanti al pontefice e d' altre figure, parte sedute e parte in piedi.

Nella lunetta della parete di contro sono rimaste poche tracce di figure, mentre nell' affresco più in basso havvi un Re seduto con corona in capo, lo scettro e il mondo nelle mani, e a lui dinanzi, Sant' Antonio in ginocchio, fra alcune figure di frati e di Cardinali. Nel dipinto inferiore vedonsi pochi resti di figure, fra cui una parte di quella del Santo e di altre, che dal vestito sembrano pellegrini.

Così nella Cappella che segue, detta di Sant' Iacopo, fu scoperta un' altra porzione di dipinti, ma anche questi in cattivo stato di conservazione. Per avere perduto il foglio degli appunti, noi non siamo più in grado di dire quel che ci parve rappresentassero, bensì ricordiamo ch' essi appartengono alla stessa maniera dei dipinti delle altre due cappelle, sebbene apparisca che, inferiori anco a quelli della seconda, furono eseguiti da mano diversa. Per una certa meschinità di forme e di caratteri, come per una tecnica esecuzione men buona, ci siamo domandati se mai non fossero di Bartolommeo Cri-

stiani, pittore Pistoiese, del quale abbiamo discorso a pag. 57 e 480 del vol. II.

In una delle cappelle poste dall' altro lato della maggiore furono egualmente scoperti alcuni affreschi. Uno rappresenta lo Sposalizio della Vergine ed è una composizione ricca di figure e non priva di pregi, per una certa gentilezza di caratteri e di forme.

Nell' affresco inferiore è figurato nel mezzo seduto in cattedra un Santo Vescovo vestito pontificalmente, colla mitra in capo, e due rotoli spiegati nelle mani con indizi di parole. Sopra il capo sembra che fosse dipinto lo Spirito Santo in forma di Colomba. Sono ai lati tre Santi per parte a lui rivolti, tenendo ciascuno in mano un rotolo spiegato. Altre figure allegoriche stanno ai lati, talune delle quali molto danneggiate. [1]

Sulla parete di contro è rappresentata la morte della Madonna, colla tradizionale composizione degli apostoli che intorno al letto le rendono gli ultimi uffizii e Cristo

[1] Dei tre Santi a destra, il primo è un Papa, il secondo un Cardinale, forse San Girolamo, ed il terzo un frate. In vicinanza vedesi una donna vestita di nero, la quale tiene una mano sopra una specie di disco con cerchi concentrici, per rappresentare forse l' Astrologia. Dei tre Santi dall' altro lato, due sono Vescovi, e tutti, con un rotolo spiegato in mano, sono rivolti al Santo in cattedra. Da questo lato manca la figura allegorica che certamente faceva riscontro all' altra, poichè vedonsi ancora gl' indizi d' un globo. Inferiormente al Santo in cattedra, vedonsi ai lati alcune figure allegoriche di donna. La prima colle mani giunte sembra la Speranza; la seconda, col fuoco, la Carità; la terza, col calice, la Religione; la quarta, che insegna a leggere ad un fanciullo, la Grammatica; la quinta, con uno scorpione, la Retorica. Sotto questa un'altra figura, con una colonna, rappresenta forse la Fortezza, mentre rappresenta forse la Prudenza l' altra, che tiene un globo, sul quale sta guardando. Dall' altro lato rimane soltanto la porzione d' una figura che sembra in atto di suonare, e che forse rappresenta la Musica. Sembra dal tutt' insieme che siano rappresentate le Virtù e le Scienze, delle quali alcune mancano interamente ed altre solo in parte. Forse in questo affresco è rappresentata la glorificazione di qualche Santo, e molto probabilmente di Sant' Agostino. La pittura della lunetta non è ancora posta allo scoperto.

che tiene fra le braccia l'anima della Madre in forma di fanciulla. Sul davanti, quattro angeli ai lati con torchietti accesi e una piccola figura di donna che prega. Lo stemma gentilizio dipinto vicino dovrebbe essere dei Merguliesi patroni della Cappella.

Dell' affresco più in basso non rimane che la pittura ai lati con molti guerrieri, variamente armati e vestiti e una città in lontananza. Dall' alto vedesi scendere Nostro Signore circondato dagli Angeli ed è questa la parte più guasta del dipinto.

Mancando tutta la pittura del mezzo, non abbiamo potuto riconoscere che cosa vi fosse rappresentato. Nella profondità dei pilastri e dell' arco, ai lati del finestrone, trovansi alcuni Santi. Nella volta si vedono i resti d' una pittura rappresentante gli Evangelisti. Sulla parete a sinistra è confitta una lapide che taglia con una piccola parte della finta cornice anche la pittura dell' affresco. Ma questa lapide potrebbe essere stata in qualche altro luogo della Cappella, e poi trasportata dov' è presentemente. In essa si legge che nel 1314 « Nicolaus Merghuliesi » fece fare la cappella. Osservando però i caratteri dei dipinti, i quali appartengono alla fine del secolo XIV e fors' anco ai primi anni del successivo, si deve credere che la pittura sia stata eseguita più tardi. Vedesi in essa una maniera diversa da quella che si riscontra nei dipinti dell' altre cappelle, e ci siamo però domandati, se mai Antonio Viti, pittore Pistoiese, di cui abbiamo parlato a pag. 235 del volume II, ne fosse stato l' autore insieme con altri, come può farlo credere la diversità che si riscontra in alcune parti di questo lavoro. Ad ogni modo sembra a noi che gli affreschi di questa Cappella abbiano i caratteri dell' arte che in quel tempo fioriva in Pistoia, mercè l' opera di Puccio Capanna, Bartolommeo Cristiani e Viti.

## Giovanni da Milano.

Modena.

Di proprietà del signor avvocato Bergolli di Modena, abbiamo veduta una graziosa tavola, che fu certo la parte centrale d' un ancòna, colla Vergine dipinta in piedi, la quale guarda con compiacimento il Bambino che regge sulle braccia. Questi veste una camiciuola ed è in parte coperto da un panno giallo chiaro con ombre verdognole, le cui orlature sono lavorate a fini ricami dorati. Colla mano sinistra egli cerca di trarre a sè il manto della Madre, di cui accarezza con la destra una guancia, guardandola in atto sorridente. La Madonna ha con bel garbo accomodati attorno al capo, mediante un nastro con fermaglio, i capelli fluenti in masse dalle parti, lungo il collo e le spalle. Indossa la solita veste rosso-lacca con larga e ricca orlatura attorno al seno.

I caratteri, le forme, i tipi delle figure, il colorito e la tecnica esecuzione, ci fanno credere che il dipinto sia un lavoro di Giovanni da Milano, seguace della maniera di Giotto. [1]

[1] Tutto intorno al fondo dorato della tavola, e in vicinanza della cornice, gira una elegante ornamentazione grafita. La parte inferiore, dove posano i piedi della Madonna, è colorita in azzurro con un intreccio a fogliami ed uccelli. Più in basso, sull' antica cornice del quadro e su fondo rosso, havvi un' altra ornamentazione a fogliame dorato con uno stemma per parte. Nella prima metà d' uno vedonsi tre sbarre di traverso, azzurre la prima e la terza e dorata quella di mezzo; nell' altra metà la prima sbarra e la terza sono dorate, azzurra invece quella di mezzo. Dell'altro stemma nulla più si distingue, tanto è fatta oscura la superficie sua. È certo però che questo stemma appartiene al committente della pittura. Le proporzioni della figura della Vergine sono d' un terzo circa del naturale. Il suo manto azzurro fu tempo addietro ridipinto con colore ad olio, e quando attentamente si osservi, si vede presso la spalla destra trasparire di sotto una stella. E più qua e più là, sotto il nuovo colore, vedonsi i segni delle antiche e originali pieghe,

## Agnolo Gaddi.

Genova.

Abbiamo vedute in Genova presso il dottor Garibaldi alcune tavole, in una delle quali è rappresentata la Madonna in trono col Putto. Dietro il trono è disteso un drappo finamente ricamato in oro, mentre sul davanti stanno inginocchiati due angeli per parte, due dei quali con un vaso di fiori in mano, il terzo che suona la viola e l' ultimo la cetra. È una composizione che già abbiamo veduta tra le opere di Giotto [1] e ripetuta poi dal suo scolare Taddeo Gaddi. [2] Nella parte inferiore della tavola si legge « .... NO · DNI · MCCCLXXVIIII · AVE · MARIA · GRATIA. » I caratteri di questo dipinto appartengono alla Scuola Fiorentina dei Gaddi, e potrebbe benissimo essere opera dello stesso Agnolo. Con gli stessi caratteri possiede il medesimo signore due altre tavole, l' una delle quali rappresenta Santa Caterina colla palma e il libro nelle mani, e San Giovanni Battista colla croce. L' altra, San Giovanni Evangelista col libro aperto e Sant' Elena colla croce in una e un libro nell' altra mano. Entro un tondo nella parte superiore di queste tavole vedesi in una l' Angelo dell' Annunziazione e nell' altra la Vergine. Avendo queste tavole la stessa forma, le stesse proporzioni, le figure e le pitture gli identici caratteri, è da credere che formassero un tempo un quadro unico o fossero parti d' un quadro più grande. Le figure che staccano sul fondo dorato sono metà circa della grandezza naturale. La pittura è bastevolmente ben conser-

come delle dorate orlature delle vesti. Si dice che questa tavola faceva parte un tempo dei dipinti della villa Puccini presso Pistoia.

[1] Vedi vol. I, pag. 534 e seguenti.

[2] Vedi vol. I, pag. 28 e seguenti.

vata, ad eccezione del manto della Madonna più qua e più là ritoccato, com'è ritoccata la parte inferiore del fondo, su cui posano i piedi il Precursore e Santa Caterina. Alcuni pezzettini di colore si sono qua e là distaccati dalla tavola, la quale in generale può dirsi abbastanza bene conservata.

## Pittori d'Arimini.

Coi caratteri dell'opere dei pittori d'Arimini, dei quali abbiamo parlato nel vol. II, vedemmo in questi giorni nella chiesa parrocchiale di Verrucchio, a poche miglia da Rimini, un Cristo Crocifisso di grandezza maggiore del naturale.

Verrucchio.

Nell' alto havvi il busto di Dio Padre che benedice colla destra e tiene il libro nell' altra mano. Alla estremità dei bracci della croce è dipinto da una parte il busto di Maria Vergine addolorata, rivolta a mani giunte al figlio; dall' altra San Giovanni Evangelista pieno di dolore, il quale coprendosi il viso colle mani, è rivolto a Cristo morto. In basso, ai piedi della croce, sta piangente guardando il Crocifisso Santa Maria Maddalena colle mani giunte e sollevate. La croce ha la forma consueta data dai pittori del secolo XIV, ed il fondo è lavorato con ornati dentro finti riquadri. Fatta eccezione per qualche piccola parte di colore nella figura della Maddalena, il resto della pittura è in buono stato di conservazione.

Cogli stessi caratteri abbiamo veduta dipinta sulla parete della chiesa di Santa Croce a Villa, a tre miglia dal paese, una grande Crocifissione ricca di figure e coi soliti episodi. Attorno al Cristo in croce si trovano ad ali spiegate e in diversi atteggiamenti gli angeli pieni di dolore, tutti rivolti al Salvatore morto. Taluno

Villa.

d'essi raccoglie il sangue che gronda dalle mani e dal costato; in basso, rivolto al Salvatore, vedesi San Giovanni a mani giunte e sul davanti la Vergine cadere svenuta tra le braccia delle Marie. Dall'altra parte sono dipinti i falsi sacerdoti, uno dei quali indica al compagno il Cristo morto, mentre un giovane è sul davanti in atto esso pure di guardarlo. Più indietro, col capo cinto di aureola, sta il centurione convertito e le guardie armate a cavallo. Dall'altro lato, dietro il gruppo della Vergine colle Marie, stanno altre guardie, fra le quali una di profilo a cavallo, forse Longino, che con una lunga lancia appoggiata alla spalla e le mani congiunte a preghiera, è in atto di guardare Cristo. Inferiormente, vedesi rinnovata nel mezzo una parte dell'affresco e dall'umidità alterato in alcuni luoghi il colore.

Evidentemente l'autore di questo dipinto si è ispirato alle opere del grande maestro fiorentino ed alla maniera dei seguaci suoi, dei quali si fece parola a pag. 60 e seguenti del vol. II, a proposito dei pittori Ariminesi e dei dipinti, erroneamente attribuiti a Giotto, fra i quali abbiamo ricordati quelli del già refettorio della Badia di Pomposa. Questa grande Crocifissione con figure di grandezza naturale e chiusa dentro una finta cornice, ci fa credere che anche sulle altre pareti possano essere state dipinte altre storie risguardanti la Passione di Cristo. E siamo venuti in questa opinione per aver visto, come nel restaurare la chiesa sia stato sovrapposto alle vecchie pareti uno strato di mattoni, successivamente coperto ed imbiancato con calce. [1]

[1] Nel coro abbiamo osservato un Cristo in Croce di tempo più antico, molto mal ridotto e fatto scuro nelle tinte, i cui caratteri somigliano a quelli da noi descritti discorrendo del pittore Margaritone d'Arezzo, nel vol. I, da pag. 280 a 291.

## Cenno d' Andrea Cennini.

In questi giorni, proveniente dalla raccolta Toscanelli, fu acquistato per la Galleria di Firenze un quadretto, rappresentante la Madonna seduta col Putto in piedi sopra un ginocchio in atto di benedire. Sul davanti, vedesi da un lato San Giovanni Battista che accenna al Salvatore, mentre dall' altro, rivolto a San Giovanni, havvi San Pietro con il libro e le chiavi. Dietro ad essi e rivolte alla Vergine due Sante, una con la palma del martirio e l' altra, forse Santa Margherita, con la croce in mano. [1]

Non ostante la data del 1408 posta sul gradino del Trono e dell' iscrizione della cornice, da noi riportata in nota, ricordando da un lato le notizie lasciateci dal Vasari intorno al pittore Cennino Cennini [2] e ponendo mente dall' altro ai caratteri del dipinto ed alla sua tecnica esecuzione, siamo invece disposti a crederlo lavoro di qualche seguace, od imitatore della maniera di Don Lorenzo Monaco, poichè rassomiglia ai dipinti di questo maestro, vuoi per il tipo, le forme ed il carattere delle figure, vuoi pel modo di disegnare e di panneggiare, come pel colorito.

## Rosselli di Iacopo Franchi.

Con la data del 1439 abbiamo veduto in questi giorni presso il sig. Carlo F. Murray una tavoletta prove-

[1] Sul gradino del trono è scritto: A . D . MCCCCVIII, e più in basso, sulla cornice: CENUS . DE . ANDAE . CENNI . ME . PINXIT.

[2] Vedi Vasari, vol. II, da pag. 155 a 159, e il secondo volume nostro a pag. 204 e seguenti.

niente dalla raccolta Toscanelli, i cui caratteri come l'esecuzione tecnica ricordano i lavori degli ultimi seguaci di Giotto. Rappresenta Cristo che incorona la madre seduta con lui sullo stesso trono, dietro il quale due angeli [1] tengono disteso un drappo. Superiormente nel mezzo, il Padre Eterno sostiene con una mano la croce, su cui è confitto il Figlio e benedice coll'altra. Ai lati vedesi in adorazione un angelo, e nella cuspide la mezza figura di un Profeta col cartello della profezia. Inferiormente al trono si legge . . . . US · ROSSELLI IACOPI · FRANCHI · AD · XXV · DI · GIUNG · ANO · 1439. [2]

Quantunque esili di forme, tuttavia non mancano le figure d'aspetto grazioso, come facile è il piegare delle vesti, diligente l'esecuzione e piuttosto vago di tinte il colorito. Nel tutt'insieme suo, questa pittura non solo ha qualcosa che ricorda i dipinti d'Agnolo Gaddi, ma comparata coi lavori dei seguaci di lui, rassomiglia di preferenza agli affreschi esistenti nell'oratorio della Compagnia della Croce di Giorno in Volterra, lavorati da Cenni di Francesco di Ser Cenni da Firenze, che dipinse colà con Iacopo da Firenze. [3] E ancora mostra affinità con le opere da noi ricordate successivamente, specie con la tavola oggi nell'Accademia di Belle Arti in Firenze, rappresentante l'Incoronazione della Vergine fra un gran numero di Santi e di Sante, [4] con la quale ha tanta rassomiglianza da crederla quasi opera condotta dallo stesso Rosselli. A noi

[1] Degli Angeli più non rimane che quello a destra.

[2] Le figure sono di piccola dimensione, la pittura è su fondo dorato, ed oltre la mancanza dell'angelo, vedesi ripassato con colore il manto azzurro di Cristo. Nel mezzo della tavola è caduta una piccola parte del colore.

[3] Vedi il nostro vol. II, pag. 206-207.

[4] Nel quadro dell'Accademia la data è del XXV gennaio MCCCCXX, non già del MCCCCXX . . . come dice il catalogo, e come noi per materiale errore abbiamo ripetuto nel vol. II, pag. 207. La tavola proviene dalla casa di campagna detta Le Campora, presso Firenze.

sembra che rassomigli ancora ad una tavola che trovasi nella Galleria degli Uffizii attribuita alla scuola di Giotto, sulla quale è dipinta seduta in trono la Vergine col Bambino, fra San Francesco d' Assisi, San Giovanni Battista, Santa Maria Maddalena e San Matteo, oltre due angeli inginocchiati sul davanti. Nella cuspide di mezzo havvi Cristo in croce fra le figure più in basso della Vergine e San Giovanni Evangelista. Nelle cuspidi laterali vedesi in una San Paolo e nell' altra San Pietro. [1]

Il signor Luigi Passerini, nell' articolo scritto intorno alla Loggia del Bigallo e pubblicato nelle *Curiosità storico-artistiche fiorentine,* ricorda, come i Capitani vollero rappresentati sulle pareti esterne sovrastanti all' Oratorio i fatti relativi alla loro istituzione, dei quali dipinti furono autori nel 1445 Ventura di Moro e Rossello di Iacopo di Scolaio Franchi. Oltre a ciò egli riporta un pagamento di 4 fiorini e 4 lire fatto il 27 maggio 1446 al dipintore Ventura di Moro da parte del Camerlengo Giovanni da Filicaja, ed ancora ricorda come a' dì 28 di agosto ricevesse fiorini 15 per la mezza pittura eseguita sulla facciata in compagnia di Rossello dipintore della Storia di San Pietro Martire. [2] Questa pittura, benchè in cattiva condizione e in alcune parti manchevole, mostra tuttavia un metodo di comporre abbastanza ordinato, e atteggiamenti, forme e tipi di figure non prive d' una certa gentilezza d' aspetto, con un panneggiare piuttosto facile ed un colorito non privo d' una certa vaghezza di tinte. [3]

[1] Nel catalogo è indicata col num. 42.

[2] Vedi Luigi Passerini, *Del pretorio di Firenze.* Seconda edizione. Firenze, Ricordi e Jouhaud, 1865, a pag. 9.

[3] Vedi Rumohr *Forschungen*, vol. II, pag. 169-170. Al Rumohr il signor Passerini aggiunge anco il Richa ed il Becchi, i quali assicurano essere i dipinti al Bigallo di Pietro Chelini, mentre, secondo il Passerini, il Chelini sarebbe soltanto il pittore della parte decorativa. Infatti, oltre

Benchè il dipinto su tavola del Rosselli mostri d'avere qualità comuni col dipinto rappresentante la storia di San Pietro Martire, pure senza che fosse così chiaramente ricordato il suo nome nel documento riportato dal Passerini, noi non avremmo pensato che i due lavori fossero dello stesso autore, inquantochè l'affresco, anche essendo in parte guasto, sta sempre a testimoniare d'un'arte superiore a quella rivelata dal quadro, cronologicamente anteriore di sei anni. La qual differenza lascia supporre, o ch'egli nel periodo scorso tra l'uno e l'altro lavoro fece progressi artistici così rilevanti da rendergli possibile l'affresco del Bigallo, oppure nel dipingere questo fu consigliato ed assistito da altri. Quanto all'abilità artistica di Ventura di Moro dato per compagno al Rosselli, noi non abbiamo argomento per esprimere qualche opinione, essendoci fin qui mancato ogni suo lavoro, ma in ogni caso possiamo credere, che l'arte sua sia stata pari a quella rappresentata dall'affresco del Bigallo.

## Beato Angelico.

Oltre la tavoletta rappresentante la morte della Madonna per lungo tempo attribuita a Giotto, abbiamo veduto alcuni anni or sono nella collezione Fuller Maitland[1] un'altra opera dell'Angelico, parte forse d'una predella, ma così ricca d'azione e di qualità artistiche, da poterla tenere fra le migliori composizioni da lui eseguite secondo le grandi massime di Giotto.

Inghilterra.

la pittura della storia sopra ricordata, e la Salutazione Angelica che vedesi sulla facciata, havvi anche la pittura della parte decorativa a chiaroscuro, con alcune mezze figure di Santi o Profeti dentro forme mistilinee, la quale potrebbe essere appunto la parte del lavoro condotto dal Chelini, lavoro che in questi giorni fu restaurato ed in parte rifatto.

[1] Vedi vol. II, pag. 397.

A noi sembra anzi che l' Angelico abbia preso a modello la composizione dello stesso soggetto dipinto da Giotto nella cappella Bardi a Santa Croce, [1] aggiungendo di suo qualche episodio atto a crescere il numero delle figure. [2] Nel mezzo è disteso nella bara San Francesco circondato dai compagni che lo piangono, mentre inginocchiato si vede l' incredulo Girolamo toccargli la Stimate del costato. Dall' altro lato un frate reverentemente chino e pieno di dolore solleva alquanto la mano del Santo per baciarla, mentre un secondo è in atto di baciargli un piede. Presso il primo un altro sta con le braccia levate fissando addolorato il viso del Santo, mentre un quarto piange coprendosi colle mani il volto e quasi non resistesse alla soverchia commozione si volta ad un tempo dall' altro lato. All' intorno stanno in diversi atteggiamenti di dolore i compagni, e da una parte e dall' altra coloro che cantano le esequie. Da piedi vedesi un vecchio curvo dall' età che reggendosi sulle grucce fa sforzi per avvicinarsi al Santo. Dietro il vecchio un giovane frate, fra due altri col cero acceso fra mano, porta il pennone sormontato dalla croce. Dal lato opposto stanno due borghesi vestiti alla foggia del tempo, il primo dei quali con la mano sinistra levata a sorpresa è guardato dall' altro, che toccando coll' indice la palma dell' altra sua mano, sembra accennargli alle Stimate rinvenute dall' incredulo Girolamo. La scena è rappresentata in un cortile circondato da fabbriche e vedesi in alto, fra raggi di luce, la piccola figura del Santo portato in cielo da due Angeli.

Questo bel dipinto, tecnicamente eseguito dall' Angelico alla maniera sua propria, ha sofferto della ripuli-

[1] Vedi vol. I, pag. 524 e seguenti.

[2] Sono 27 le figure dipinte in questa tavoletta.

tura, cui fu sottoposto, nè va esente da qualche parziale ritocco.

In questi giorni abbiamo saputo d'un'altra piccola tavola di lui, la quale fa parte della collezione di Lord Methuen nel castello di Corsham presso Londra, e rappresenta la Madonna stesa morta sul cataletto e circondata dagli Apostoli che le cantano le esequie. In alto è dipinto dentro una mandorla il Padre Eterno, che aspetta l'anima della morta portata in cielo dagli Angeli. Vuolsi che questa tavola provenga da una delle chiese di Livorno.

Madrid.

Nel recente ultimo nostro viaggio di Spagna abbiamo visto nel Museo di Madrid la tavola rappresentante l'Annunziazione, della quale abbiamo parlato a pag. 487 dell'Appendice al vol. II, cui nulla abbiamo a togliere od aggiungere.

## Angelo di Cola da Camerino.

Inghilterra.

In una nota a pag. 288 e 289, del volume II, si è ricordato nella vita di Masaccio il nome del pittore Arcangelo di Cola da Camerino, soggiungendo che di nessun lavoro di lui a'giorni nostri si ricordava l'esistenza. Siamo ora informati che due piccole tavole sono possedute dalla signora Longland, le quali furono esposte nel 1880 come opere d'Angelo Cola all'Accademia di Belle Arti in Londra coi numeri 221 e 222. Rappresenta una la Vergine in trono col Bambino seduto sulle ginocchia e tre angeli per parte, due dei quali con un vaso di fiori. Nella seconda è figurato fra due angeli Cristo Crocifisso con la Maddalena in basso che abbraccia la croce, fra San Giovanni e le due Marie. Sul rovescio di

questa si troverebbero le seguenti parole: *D. Camerino Arcangelus pinxit.* [1]

Ci fu anche riferito che i caratteri della pittura, che sono quelli delle opere del secolo XV, ricordano i pittori dell'Umbria, i quali, come sappiamo, si accostano piuttosto alla maniera della Scuola Senese, che non a quella della Fiorentina. Per la qual cosa se di queste due tavole è veramente autore il pittore, cui sono attribuite, può anche aversi per fermo, che le sue opere non potrebbero mai essere scambiate con quelle di Masolino o di Masaccio.

[1] Sembra che le due tavolette formassero un tempo un dittico.

FINE DEL VOLUME TERZO.

# INDICE DEL VOLUME TERZO.

PREFAZIONE . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . Pag. v

CAPITOLO I. — DUCCIO, UGOLINO, SEGNA E NICCOLÒ DI SEGNA. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1-36

Caratteri dell'opere dei pittori della Scuola Senese e loro influenza sui pittori degli altri paesi (1-10). — Nascita di *Duccio* e sue notizie. Nel 1285 ai 15 d'aprile, si obbliga di fare una tavola per la cappella della Compagnia di Santa Maria in Santa Maria Novella di Firenze. Tavole ricordate dal Vasari in Santa Trinita. Nell'ottobre dello stesso anno si ritrova Duccio a Siena andato ad occupare un ufficio tenuto dal pittore *Diotisalvi.* [1] Rimane in detto ufficio sino al 1291. Nel dicembre dell'anno 1302 dipinse la tavola per la cappella del Palazzo Pubblico di Siena (10-11). — Nell'ottobre del 1308 si offre per dipingere la tavola per l'altar maggiore del Duomo di Siena, che termina il 19 giugno 1310. Festa in tale occasione. Descrizione della pittura (11-22). — La vita professionale di Duccio avrebbe dovuto aver termine poco dopo il 1320. Tavola che era a San Donato di Siena. Tavola nella Confraternita della Madonna nell'Ospedale di Siena. Due tavole nella Galleria dell'Accademia di Siena (22). — Altra nella chiesa dell'Ospedale, attribuita a *Matteo di Giovanni* (22-23). — Le tavole indicate come lavori di Duccio a Pistoia, a Pisa (23-24). — Quadro di Duccio, nella Galleria di Manchester. Altro nella raccolta Bromley in Londra. Un terzo nella Galleria Nazionale di Londra. Quadri attribuiti a Duccio nella raccolta Ramboux a Colonia sul Reno (25). — Pinacolo di un quadro nella raccolta Lombardi Baldi a Firenze. Altra pittura in Oxford (25). — *Ugolino* e sue notizie (25-26). — Tavola già in Santa Croce a Firenze, ora in Inghilterra (26-27). — Quadri nella raccolta Ramboux a Colonia sul Reno (27-28). — Parte di predella al Louvre. Tavola nella sagrestia di Santa Croce in Firenze. Altra nella Galleria dell'Accademia (28-29).

[1] Per le opere dei pittori Senesi che precedono Duccio, vedasi il vol. I, ove sono ricordate insieme con quelle degli altri pittori italiani di quei primi tempi.

— Altra in Pisa (30). — *Segna di Bonaventura.* Lavora in Siena nel 1305-1306 (30). — Tavola nella chiesa di Castiglione Fiorentino. Altra nel convento di San Francesco di detto paese (30-32). — Un grande Crocifisso nella chiesa di Santa Fiora in Arezzo (32). — Tavola nella Galleria di Siena. Altra nella Galleria Nazionale in Londra. L'ultimo ricordo dell'anno 1317. Tavola con una mezza figura, in Pisa. Una tavola nella chiesa di San Francesco a Lucignano di Valdichiana. Tavola nella chiesa dei Servi di Santa Maria in Siena (32-33). — Sue tavole nella Galleria di Siena (34). — *Niccolò di Segna.* Pittura a Pienza. Tavola nella Galleria di Siena (anno 1345). Altri dipinti nella stessa Galleria. Tavola a Borgo San Sepolcro ed a Colonia sul Reno (34-36). — Notizie di un pittore figlio di Segna, di nome *Francesco*, il quale nel 1339 eseguisce un dipinto per la Loggia del Palazzo del Comune al Bagno di Petriuolo (36).

CAPITOLO II. — SIMONE MARTINI, DONATO SUO FRATELLO E NADDO CECCARELLI . . . . . . . . . . . . . . . . Pag. 37-118

*Simone* nasce nel 1283 da Martino, nel popolo di Sant'Egidio; nel 1324 prende in moglie Giovanna figlia del pittore Memmo di Filippuccio sorella del pittore Lippo (36-37). — Pittura nella gran sala del Palazzo Pubblico di Siena (38-48). — Reputazione di Simone nel 1315 (48). — Tavola ordinatagli nel 1320 per l'altare maggiore del convento di Pisa (48-53). — Altra tavola commessagli da Trasmundo vescovo di Savona, per l'altar maggiore dei Domenicani in Orvieto. Tavola in Pisa. Tavola nella sagrestia di San Francesco di Orvieto. Altra in casa *Mazzocchi* in Orvieto (53-56). — Affreschi nella cappella del Cardinale Gentili, e di altri nella crocera di San Francesco in Assisi, ove sono ricordati Lippo suo cognato e il fratello Donato (56-65). — Suoi lavori in Siena negli anni 1322-1326. Affresco di Guidoriccio da Fogliano, dell'anno 1328, nella Sala del gran Consiglio in Siena (67-68). — Lavori eseguiti negli anni 1329 e 1331. Tavola dipinta in compagnia di Lippo nel 1333 per il Duomo di Siena, ora nella Galleria degli Uffizii a Firenze (68-69). — Affresco non finito, in Siena, (69-70). — Altri dipinti in Siena (70-71). — Tavola nella Galleria di Belle Arti in Siena (71). — Altra nella chiesa di Sant'Agostino (71-72). — Tavola nella chiesa di San Lorenzo Maggiore in Napoli, rappresentante San Luigi Re di Francia che incorona Re Roberto (72-73). — Dipinge a Roma (73). — Pitture attribuite a Simone nel Camposanto di Pisa. Lippo Memmi, Andrea da Firenze, Barnaba da Modena e Antonio Veneziano (75-79). — Pittori Fiorentini nella seconda metà del secolo XIV col nome di Andrea (79-80). — Pitture attribuite a Simone, nel Cappellone degli Spagnuoli a Firenze. Ritratti ivi introdotti. Caratteri dei

seguaci di Simone, Lippo e Berna. Fabbrica nel 1350 del Cappellone (88). Non finite le pitture nel settembre dell'anno 1355 (89). — Miniatura di Simone all'Ambrosiana a Milano (89). — Partenza di Simone col fratello Donato per Avignone e il Cardinale Annibale di Ceccano (90-91). — Giotto circa quel tempo fu invitato da Benedetto XII d'andare ad Avignone, ma per la morte sua avvenuta nel 1336 gli venne sostituito Simone, che nel 1339 già aveva fama di valente pittore [1] (92). — Pitture nell'atrio della Cattedrale di Avignone (93-95). — Palazzo Pontificio. — Pitture nella Sala del Concistoro (95-96). — Nella Cappella Papale (96-105) e in quella del Sant'Uffizio (105-112). — Notizie delle pitture di Matteo Johanneti di Viterbo (109 in nota). — Pitture di Simone nella Galleria di Liverpool (112-113). — Pittura nel Museo di Anversa (113-114). — Pittura nel Museo del Louvre (114). — Simone muore ad Avignone nel 1344 (114). — Pitture nella Galleria dell'Università di Oxford, nel Museo di Berlino, nella Galleria di Colonia sul Reno, nel Museo Napoleone III a Parigi e nella raccolta Bromley a Londra (115-117). — *Naddo Ceccarelli*, seguace di Simone, sua pittura in Londra, altro suo dipinto in Firenze (vedi Appendice). Altri dipinti di quella maniera nella Galleria di Monaco di Baviera, in quella di Siena e nella sagrestia di San Pietro Ovile in Siena (117-118).

Capitolo III. — Lippo Memmi, Berna, Giovanni d'Asciano, Luca Tomè, Lippo Vanni, Nello Betti, Giacomo del Pelliciajo . . . . . . . . . . . . . . Pag. 119-154

*Lippo Memmi* cognato di Simone dipinge nella gran Sala del Consiglio nel pubblico Palazzo di San Gimignano di Val d'Elsa (119-123). — Suo dipinto nella chiesa della Madonna delle Grazie in San Gimignano. Tavole nella sagrestia della chiesa di Monte Oliveto (123-124). — Miniatura di alcuni antifonari nella Collegiata di San Gimignano (124). — Pittura in Sant'Agostino a Siena. Altra nella chiesa dei Servi di Maria in detta città (124-125). — Pitture a Berlino, a Londra, a Colonia sul Reno ed a Pisa (125-127). — Pittura del Duomo d'Orvieto. In casa Alessandri a Firenze. Pittura nel chiostro di San Domenico in Siena (127). — Nella Galleria di Siena (128). — Nell'Oratorio della Compagnia della Madonna in Siena (129). — L'arte di Simone è continuata con Lippo Memmi, col Berna, con Luca Tomè e Lippo Vanni (129). — Pitture nella Galleria di Siena (129). — In quelle di Dresda e nella Galleria Borghese a Roma (129-130). — Pitture in Pisa, in Arezzo, in Pistoia (129-130). — Pitture in Assisi ricordate in nota (130). — Lippo Memmi lavora in compagnia del cognato (Simone Martini) sino alla costui partenza per Avignone. Il Memmi può aver mantenuta relazione col

[1] Vedasi vol. I, capitolo XI.

cognato sino alla morte di lui avvenuta nel 1344 in Avignone. Lippo sino dal 1317 si mostra pittore di non comune valore per quel tempo. Sopravvive a Simone 12 anni, nè trovasi memoria di lui a Siena, se non del 1344, quando fa la veglia al defunto cognato. Si potrebbe credere che Lippo fosse ritornato a Firenze nel 1356 o 1357, in cui ebbe a morire (132). — Pitture nel Cappellone degli Spagnuoli in Firenze (132-134). — *Berna*. Caratteri delle sue pitture. Sua morte. Dipinge a Cortona ed Arezzo (134-136). — Dipinge nella Collegiata di San Gimignano (136-141). — *Giovanni d'Asciano* suo scolare. Dipinge a San Gimignano (141-143); — in San Francesco ad Asciano. Pitture a Colonia sul Reno e a Bruxelles (143). — Pittura nell'Oratorio di San Niccolò al Carmine (144). — *Luca Tomè*, sua educazione artistica. Iscritto nell'arte dei pittori Senesi della Compagnia di San Luca (144). — Insieme con Cristoforo di Stefano, racconcia nell'anno 1357 una Madonna dipinta da Pietro Lorenzetti nel Duomo di Siena. Sue notizie. Pittura nella Galleria di Pisa. Altra a San Quirico nel Senese (145-147). — Altra nell'Oratorio delle Tolfe fuori di Siena (147). — Grande Crocifisso dipinto su tavola nella chiesa di Santo Spirito in Siena (147-148). — Pitture in San Domenico d'Arezzo. Altro dipinto in quella città (148). — Tavole in San Domenico a Rieti. Pittura in San Francesco a Siena (148-150). — Nel Museo Cristiano del Vaticano (150). — *Lippo Vanni*, iscritto nel 1355 nella Compagnia dei pittori di Siena. Nel 1360 fa parte del Supremo Magistrato. Sue pitture. Lavora nel 1359 con Nello Betti nel Palazzo Pubblico di Siena, nel 1372 fa una pittura nel chiostro di San Domenico di Siena. Sue notizie (150-151). — *Giacomo di Frate Mino del Pellicciaio*. Sue notizie degli anni 1361-1362-1379. Sua pittura per Sant' Antonio di Fontebranda in Siena. Tavola in Santa Maria dei Servi in Siena (152-153). — Suoi dipinti in Pisa. Nel 1369 dipinge una coperta ai libri di Biccherna. Nel 1372 riceve la commissione di dipingere una tavola per l'altar maggiore del monastero di Passignano. Nel 1376 fa parte del Consiglio per i lavori della Cappella di Piazza, e nel 1382 presenta un disegno per la facciata di San Giovanni. Nel 1388-1389 trovasi tra i consiglieri dell'opera del Duomo, e muore nel 1396 (153-154).

CAPITOLO IV. — I FRATELLI LORENZETTI E SEGUACI. Pag. 155-237

*Pietro Lorenzetti*. Caratteri delle sue pitture. Suoi meriti in arte. La prima memoria di lui è del 1305. Pittura dell'anno 1316 nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze, attribuita a Buffalmacco (109 in nota). — Nel 1320 dipinge per Arezzo, e nel 1326 dipinge in Siena. Pitture nelle stanze dell'Opera del Duomo di Siena (156-157). — Sua educazione (157). — Sua pittura a San Domenico in Città di Castello (157-158). —

Altra nella cappella di Sant' Ansano a Dofana presso Siena colla data dell' anno 1329 (158-161). — Aveva egli visitata Firenze? (161). — Tavolette nella Galleria di Siena (162). — Nel 1333 dipinge sopra la porta del Duomo di Siena una Madonna, restaurata da Luca Tomè. Nel 1335 fa pel Duomo la tavola di San Savino. Affresco eseguito insieme col fratello Ambrogio sulla facciata dell' Ospedale di Siena. Nel 1337 dipinge una tavola per la chiesa di San Martino di Siena (163). — Nel 1340 una tavola per la chiesa di San Francesco di Pistoia, ora nella Galleria degli Uffizii a Firenze (164). — Altra tavola per la Congrega del Duomo di Siena dell' anno 1342 (164-167). — Tavola nella Pieve di Arezzo allogatagli il 17 aprile 1320 da Guido Tarlati, vescovo di Arezzo (167-171). — Affreschi già nel capitolo del convento di San Francesco di Siena (171-174). — Nella crociera della chiesa inferiore di San Francesco in Assisi (174-193). — Tempo, cui appartengono. Affreschi nel Camposanto di Pisa, eccezione della parte rinnovata da Antonio Veneziano. Tavola del Lorenzetti a Santa Lucia in Roma (193-198). — Otto quadretti nella Biblioteca Vaticana (198). — Cimasa del quadro del Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena. Dipinti coi caratteri del Lorenzetti e suoi seguaci nella Galleria di Siena (198-199). — Tavoletta cogli anacoreti, attribuita al Lorenzetti nella Galleria degli Uffizii a Firenze, ed altra collo stesso soggetto in Pisa (199-200). — Dipinti nella Galleria di Berlino, indicati come lavori del Lorenzetti (200-201). — Si crede che Pietro Lorenzetti morisse di peste nel 1398. Pietro Lorenzetti dimorava nella parrocchia di San Pietro in Castelvecchio, e sposò Giovanna di Mino della Cecerchia, sorella di Niccolò che compose un poemetto sulla Passione di Cristo. — *Bartolommeo Bulgarini*, dal Vasari chiamato scolare di Pietro (201). — *Ambrogio Lorenzetti* fratello di Pietro (201). — Si crede nato nel 1324 (201). — Affreschi nella chiesa di San Francesco di Siena (201-204). — Resti di affreschi nel collegio Tolomei in Siena (204). — Dipinti in Firenze dell' anno 1332 (204-205). — Mancano notizie della sua presenza in Siena dal 1324 al 1335. Pitture in Santa Margherita di Cortona. Pittura, maggior del vero, di un Cristo in Croce, su tavola, nella chiesa di San Marco in Cortona. Tavola colla Madonna, Putto ed angeli, nel Duomo di Cortona. Nel 1335 Ambrogio è a Siena, per lavorare, in compagnia del fratello Pietro (205-206). — Dipinti erroneamente attribuiti ad Ambrogio nella Cappella Maggiore d' Orvieto (206). — Nella prima parte dell'anno 1337 e durante i due interi anni successivi, Ambrogio è occupato ad ornare le pareti della Sala dei Nove nel Palazzo della Signoria in Siena. Descrizione e pregi di quei dipinti (207-225). — Suoi lavori del 1339 e del 1340. Tavola di San Crescenzio per il Duomo di Siena (225-226). — Tavola della Presentazione di Gesù al Tempio, dell' anno 1442,

nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Firenze, proveniente dall' Ospedaletto di Siena (226-227). — L' Annunziazione della Vergine colla data dell' anno 1344, eseguita per il Palazzo Pubblico di Siena, ora in quella Galleria dell' Accademia di Belle Arti (227). — Pitture ricordate dal Tizio nelle sue *Storie* (227). — L'affresco rappresentante la guerra di Asinalunga, dipinto nella gran Sala del Palazzo della Signoria di Siena, non è di Ambrogio (228). — Dipinti d' Ambrogio perduti. Ambrogio probabilmente morì di peste nell' anno 1348 (229). — Tavole di Ambrogio nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Siena (229-231). — Nella sagrestia di San Pietro Ovile in Siena (231). — Madonna col Putto nella loggia superiore del Palazzo Pubblico in Siena (231-232). — Pittura in Empoli. Dipinti murali nel chiostro del convento di Lecceto. Il pittore Paolo di Neri, scolare di Ambrogio. Dipinti murali a San Lorenzo in Selva. Notizie di Paolo di Neri (233-234 ed in nota) Quadri in Pisa, nel Museo di Montpellier, in quello di Berlino (234-235), Dipinto in Londra (236-237). — Dipinti di varii autori senesi nella chiesa del Monastero fuori di porta San Marco di Siena (237).

CAPITOLO V. — BARTOLO DI MASTRO FREDI, ANDREA VANNI, PAOLO DI GIOVANNI FEI, NICCOLÒ BONACCORSO. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . Pag. 238-255

Caratteri delle pitture. *Bartolo di mastro Fredi* nacque circa l' anno 1330; nel 1353 è compagno d' arte di Andrea Vanni, e nel 1355 è ascritto al Breve dell' arte dei pittori senesi. Sue pitture del 1356 nella Pieve di San Gimignano (238-239). — Nel 1359 sposa Donna Bartolommea di Cecco. Nel 1361, ai 18 di luglio, si trova in Siena, dove riceve un acconto per dipingere la sala del Consiglio. Nell' anno seguente si trova a San Gimignano. Nel 1366 dipinge, per deliberazione del Consiglio di quella città, nella sala del palazzo due frati, uno agostiniano e l' altro olivetano, scrivendovi sotto a lettere « grosse e volgari » quanto l' Ordine rispettivo avea operato contro il Comune (239-240). — Suoi affreschi nella chiesa di Sant' Agostino a San Gimignano. Nel 1367 è in Siena, dove insieme con Giacomo di Mino del Pellicciaio è incaricato di ornare uno dei muri della Cappella di Sant' Ansano (241-242). — Nel 1372 è del Governo di Siena. Nel 1374 prende a dipingere la cappella dei Maestri della Pietra nel Duomo di quella città. Nel 1380 dipinge il coro del Duomo di Volterra. Questioni insorte per il pagamento di questo lavoro. Bartolo fa di nuovo parte del Consiglio nell' anno 1380 e di nuovo nel 1382. Dipinge nel 1382 a Montalcino. Nella sagrestia di San Francesco di quella città vi sono due tavole col nome del pittore, l' una colla data dell' anno 1382, e l' altra dell' anno 1388 (242-244). — Le parti laterali sono presentemente nella Galleria

dell'Accademia di Belle Arti in Siena (244). — Altro dipinto in detta Galleria con l'Adorazione dei Magi (245). — Nel 1389 dipinge per l'Arte dei Calzolai nel Duomo di Siena. Nel 1391 fa un dipinto pei frati di Monte Oliveto fuori di Porta Tufi. Altri suoi lavori del 1393 e 1397. Nel 1407 fa testamento ed il 29 di gennaio del 1410 è sepolto nel chiostro di San Domenico (245-246). — Dipinto di Bartolo nel Museo Cristiano del Vaticano (246-247). — Tavola nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Vienna. Altri dipinti nella raccolta Ramboux a Colonia sul Reno, in quella del Louvre, presso il Toscanelli in Pisa e nella chiesa di Bettona (247-248). — Andrea Vanni. Sue notizie. Sua nascita intorno al 1332; nel 1353 compagno d'arte con Bartolo di maestro Fredi. Nel 1368 è eletto membro del Consiglio, e nel 1371 Gonfaloniere del Terzo di San Martino. Nel 1372 ritorna in Consiglio, e va ambasciatore al Papa in Avignone. Nel 1372-73 si trova con altri a Pisa, ambasciatore del Comune di Siena. Nel 1376 è Rettore dell' opera del Duomo e Provveditore della Biccherna; nel 1378 Sindaco. Nel 1384-85 ritorna ambasciatore al Papa in Napoli (248-249). — Trittico nella Cappella Minutolo nel Duomo di Napoli. Affreschi nella Cappella Brancacci a San Domenico Maggiore in quella città. Affresco in San Domenico di Siena (249). — Nel 1370 dipinge nel Duomo di Siena insieme con Francesco Vanni e Antonio di Francesco da Venezia. Nel 1372 dipinge un Gonfalone, e nel 1380 alcuni Santi sulla facciata del Duomo (249). — Altri suoi dipinti degli anni 1398, 1399 e 1400 (250). — Tavola nella chiesa di San Stefano in Siena, altra pittura nella chiesa di San Michele (250-251.) — Tavole nella Galleria di Siena. Affreschi nel Palazzo Pubblico (251-252). — Nessuna memoria abbiamo di lui dal 1400 al 1414 (253). — *Paolo di Giovanni Fei*, sue notizie dal 1372 al 1388, suoi dipinti (253). — *Niccolò di Bonaccorso.* Sue notizie dagli anni 1374 agli anni 1388. Suo dipinto a Londra. Altro a Firenze (253-255).

CAPITOLO VI. — TADDEO DI BARTOLO, BARTOLOMMEO BULGARINI, MARTINO DI BARTOLOMMEO, GIOVANNI DI PIETRO DA NAPOLI, GREGORIO DI CECCO E ALVARO PIREZ. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . Pag. 256-309

*Taddeo di Bartolo*, figlio di Bartolo di Mino e scolare di Bartolo di maestro Fredi. Nel 1361 Bartolo sposa Francesca di Cino, nel 1385-86 colorisce 78 figure nel vecchio coro di Siena. Si può credere che Taddeo nascesse nel 1363. Caratteri delle sue pitture (256-257). — Nel 1385-1386 dipinge nel Duomo di Siena; e nel 1389 è Consigliere dell' Opera del Duomo, nello stesso anno dipinge una tavola per San Paolo nel popolo dei Santi Vito e Modesto a Collegarli, nelle Colline di San Miniato al Tedesco. Nel 1390 dipinge la tavola per la chiesa di San Paolo in Orto,

ora nel Louvre (257-258). — Nel 1393 Taddeo si trova a dipingere a Genova (258-259). — Nello stesso anno dipinge nella Collegiata di San Gimignano (259-261). — Sue tavole nella Galleria del Palazzo Comunale di quella città (261-262). — Nel 1395 dipinge la tavola per la Cappella dei Sardi Campigli nella sagrestia della chiesa di San Francesco di Pisa, e nel 1397 dipinge la cappella (262-268). — Affresco attribuitogli nel Camposanto pisano. Tavola di Taddeo nella chiesa di San Michele in Pisa (268-269). — Nel 1401 Taddeo trovasi in Perugia. Suo dipinto nella chiesa di San Francesco di quella città. Tavola di Taddeo dell'anno 1400, nell' oratorio della Compagnia di Santa Caterina della Notte in Siena (269-270). — Nel 4 febbraio del 1401 sono allogate a Taddeo le pitture della cappella di Sant' Antonio nel Duomo di Siena. Nello stesso anno dipinge la gran tavola della cattedrale di Montepulciano (271). — Nel 10 giugno dello stesso anno dipinge nel Duomo di Siena. Altri dipinti suoi a Perugia dell'anno 1403 (271-274). — Nel maggio dipinge le pareti e le cappelle intorno al coro nel Duomo di Siena. Durante il lavoro ottiene il 20 agosto il permesso di andare a Perugia. Ritorna a Siena, dove nel 1404 dipinge la tavola che trovasi nella chiesa dei Servi. Nello stesso anno si trova fra gli esattori della Gabella, e il 13 di gennaio del 1405 riscuote 40 fiorini per la pittura degli sportelli dell' organo, e riceve un altro pagamento per la pittura del « panno dell' Assunzione di Nostra Donna » che vedevasi nella finestra degli organi (274-275). — Suoi dipinti coi soggetti del *Credo*, nell' opera del Duomo. Nel 1405 lavora sempre per il Duomo (275-277). — Nel 1407 riceve la commissione di dipingere la cappella del Palazzo Pubblico. Nel 16 ottobre 1407 prende a fare nella Sala del Concistoro di detto Palazzo le figure di Cristo e San Tommaso. Descrizione delle pitture nella cappella del Palazzo Pubblico (277-280). — L' 8 gennaio 1408 gli è commessa la pittura di San Cristoforo per lo stesso Palazzo. Nel 1413 riceve commissione di dipingere il rimanente della Sala. Descrizione di questi dipinti (280-285). — Pitture dell' Arena in Padova (285-288). — Tavola nella Galleria di Siena dell' anno 1409. Sua pittura nell' Ospedale di quella città. Nel 1411 Taddeo dipinge alcune tavole per Volterra (288-292). — Nel 1412 fa parte del Supremo Consiglio di Siena, e nel 1413 e 1414 conduce a compimento i dipinti nel Palazzo Pubblico. Tavola all'Osservanza dell' anno 1414 (292). — *Martino di Bartolommeo* e *Gregorio di Cecco* di Luca. Nel 1416 Taddeo fa di nuovo parte del Supremo Consiglio, ed è incaricato di sollecitare il compimento della Fonte di Piazza a Siena. Tavola di Taddeo dell' anno 1418 a Volterra (292-293). — Suoi dipinti, ora perduti, in Arezzo. Nel 1421 ritorna a far parte del Supremo Consiglio. Nel 1422 fa testamento e muore (293-294). — Dipinti attribuitigli, nella Galleria di Berlino, a Roma, nel Louvre, a Perugia, a Ravenna, a Carlsruhe (294-295). — *Bartolommeo Bul-*

*garini*. Sue notizie. Tavola in Santa Croce di Firenze. *Bartolommeo* da Siena lavora a Roma nel Palazzo del Vaticano nel 1369 (295-297). — Martino di Bartolommeo è nel ruolo dei pittori Senesi nell' anno 1389. Dipinge nel 1398 a Cascina, poco lungi da Pisa. Descrizione delle pitture (297-298). — Tavola nell' Ospedale di Pisa, commessa a Giovanni di Pietro da Napoli e a Martino di Bartolommeo nel 1402. Descrizione del dipinto (298-299). — Altra tavola di Martino nella chiesa dell' Ospedale di Pisa, dipinta nell'anno 1403. Tavola nella Galleria di Pisa. Altro dipinto nel monastero di San Domenico. Nel 1404 Martino ritorna a Siena. Pietro da Napoli dipinge nel 1405 una tela per il Monastero di San Domenico di Pisa. Descrizione del dipinto. Martino ritorna a Siena. Nel 1405 dipinge nella cappella di San Crescenzio e nel 1406 in quelle di San Savino e di San Niccolò. Nel 1407 prende a fare quattro scompartimenti delle vôlte del Duomo, e restaura la Madonna dell' altare dei maestri « de la pietra. » (299-301). — Nello stesso anno dipinge la vôlta della Sala della Balìa nel Palazzo del Comune di Siena. Descrizione e caratteri di quei dipinti (301-302). — Tavola ad Asciano dell' anno 1408. — Altre sue notizie dagli anni 1413 agli anni 1434. Dipinti nel Palazzo di Siena, e nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti (303). *Gregorio di Cecco* di Luca, si trova scritto nel Breve dei pittori Senesi incominciato nell' anno 1389. — Suoi dipinti nella Sagrestia del Duomo di Siena dell' anno 1423. Quadro nella chiesa dell'Osservanza presso Siena dell' anno 1413. Dipinge nel 1420 in compagnia di Taddeo una tavola, che era un tempo sull' altare dei Marescotti in Sant' Agostino di Siena (303-304). — Nel 1384 prende a dipingere le copertine dei libri della Biccherna, e il 22 agosto del 1422 è chiamato erede universale nel testamento del suo maestro Taddeo (304-305). — *Alvaro di Pietro* (Pirez) Portoghese. Caratteri delle sue pitture. Suo dipinto nella chiesa di Fossabanda presso Pisa (305-306). — Dipinti nella cappella di San Carlo nel Duomo di Volterra e nell' Oratorio di Sant' Antonio (306-308). — Affresco nella chiesetta della Madonna fuori di Volterra. La tavola in Sant' Agostino. Altre notizie di questo pittore (308-309).

CAPITOLO VII. — I PITTORI DI PISA, VANNI, GERA, CECCO DI PIETRO, GETTO DI GIACOBBE, GIOVANNI DA PISA, ANDREOCCIO DA SIENA, ED I PITTORI DI LUCCA, ANGELO PUCCINELLI E ANDREA ANGUILLA . . . . . . . . Pag. 310-322

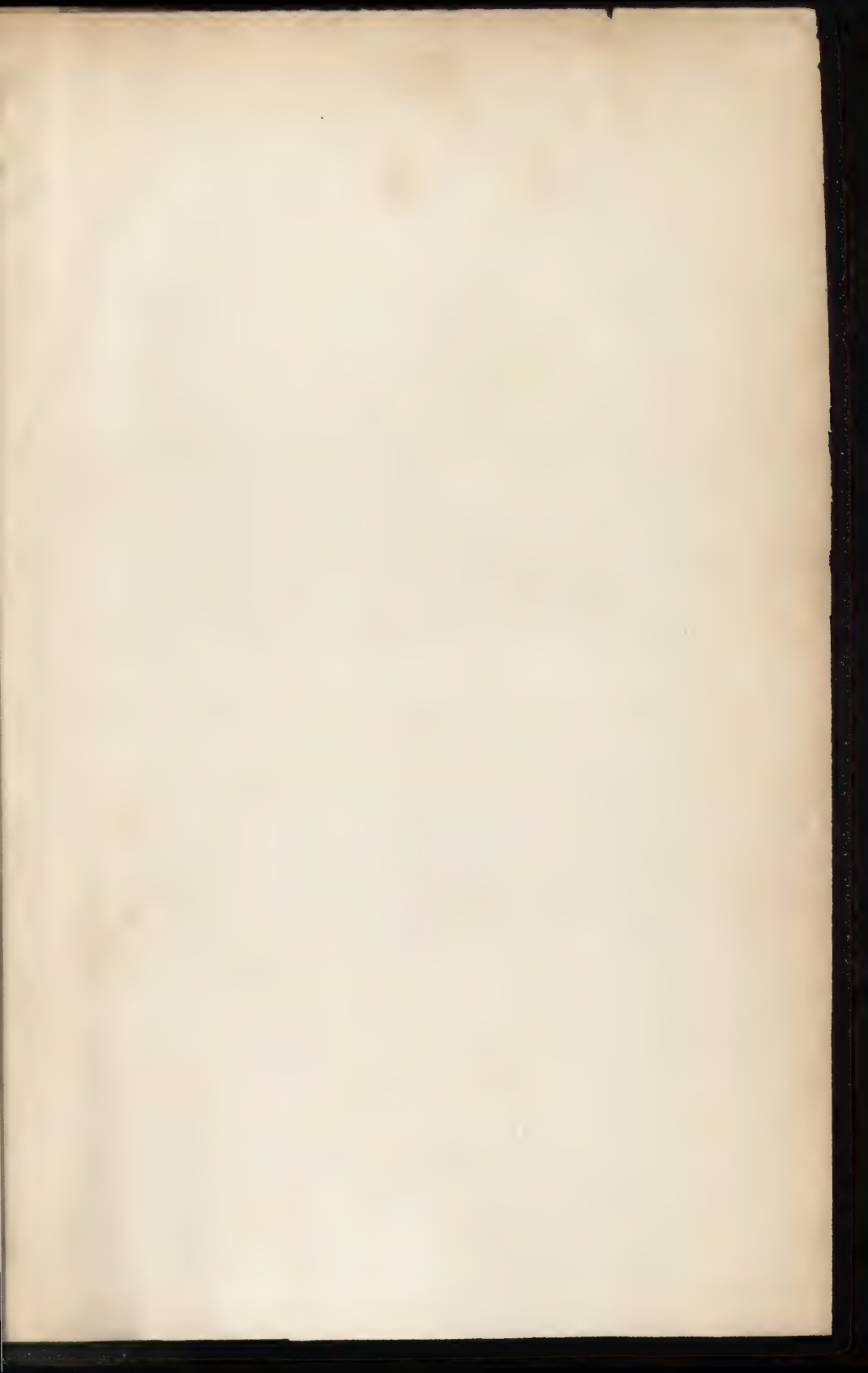
Le arti in Pisa. I pittori *Vanni*. *Turino Vanni;* suo dipinto a San Paolo a Ripa d'Arno in Pisa. Altro dipinto nel monastero dei Benedettini di San Martino presso Palermo (311-312). — Altro nel Louvre (312-313). — Tavola nel paese d' Agnano presso Pisa (313). — *Iacopo di Michele, detto Gera,* dipinge nel-

l'anno 1390. Suoi dipinti nella Galleria dell' Accademia di Pisa e nella chiesa dell' Annunziata in Palermo (313-314). — *Cecco di Pietro*. Suo dipinto in Pisa (314-316). — *Getto di Giacobbe*. Suo dipinto nella Galleria di Pisa (316). — I pittori *Gaddino* e *Giovanni* del Gese (316). — Dipinto nella Galleria Rinuccini a Firenze (316). — *Andreoccio di Bartolommeo Senese*. Dipinti nella chiesa di San Martino di Chinseca in Pisa (316-318). — Caratteri delle opere degli Artisti di Lucca. Rassomiglianza, in arte, con quelle dei Pisani e dei Senesi. L' arte in Lucca nel secolo XIV. *Angelo Puccinelli*. Suoi dipinti nella chiesa di Santa Maria la Bianca e nella Galleria Municipale di Lucca (318-322). — *Francesco d' Andrea Anguilla*. Suo dipinto a Camaiore di Lucca (322).

APPENDICE . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . Pag. 323-344

*Segna di Buonaventura*. Dipinto nella Biblioteca di Monte Oliveto in territorio di Siena (323). — Pittura di Scuola Senese nel chiostro verde a Santa Maria Novella a Firenze (323-324). — *Naddo Ceccarelli*. Dipinto nello studio del professor Ciseri in Firenze (324-326). — *Pietro Lorenzetti*. Tavola nella Galleria Lindenau ad Altenburgo. Tavola attribuita a *Taddeo Gaddi*, nella Galleria del castello di Meiningen. Altra nella stessa Galleria attribuita all' Orcagna (326). — *Don Lorenzo Monaco*. Suoi dipinti nella Galleria Lindenau in Altenburgo, nella Galleria del castello di Meiningen (326-327). — *Puccio Capanna*. Suoi dipinti nel coro della chiesa di San Francesco di Pistoia, dell'anno 1343. Altri dipinti in detta chiesa (327-333). — *Giovanni da Milano*. Tavola di proprietà del signor avvocato Bergolli di Modena (334). — *Agnolo Gaddi*. Suoi dipinti a Genova (335-336). — Pittori di Rimini. Tavole nella chiesa parrocchiale di Verrucchio. Dipinto sulla parete interna della chiesa di Santa Croce a Villa (336-338). — *Cenno d' Andrea Cennini*. Quadro acquistato per la Galleria degli Uffizii (338). — *Rossello di Iacopo Franchi*. Tavola dell'anno 1439, presso il signor Carlo F. Murray, e altri dipinti dello stesso carattere nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti e in quella degli Uffizii in Firenze (339). — Pitture della Loggia del Bigallo (340-341). — *Beato Angelico*. Due suoi dipinti in Inghilterra (341-343). — *Angelo di Cola* da Camerino. Suo dipinto in Inghilterra (343-344).

## ERRATA-CORRIGE.

*Pag. 256, lin. 4.* Alvaro Perez *leggasi:* Alvaro Pirez

# Belle Arti

CELLINI (Benvenuto). *Trattati della Orificeria e della Scultura.* Ricordi, Lettere e Poesie; per cura di Carlo Milanesi. — Un volume. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . *Lire* 4. —

DUPRÈ (Giovanni). *Pensieri sull'Arte e Ricordi autobiografici.* — Terza edizione con le ultime giunte e correzioni, e il ritratto dell' Autore. — Un volume . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 4. —

—— *Scritti minori e lettere* con un' *Appendice* ai Ricordi Autobiografici per L. Venturi. — Un volume . . . . . . . . . . . . . . . 4. —

FORNI (Ulisse). *Manuale del pittore restauratore.*--Un volume. 4. —

GUASTI (Cesare). *Opuscoli concernenti all' Arti del disegno e ad alcuni artefici.* — Un volume . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 2. 25

MARCHESE (Padre Vincenzo, de' Predicatori). *Scriti vari.* — Seconda edizione, riveduta e accresciuta dall'Autore.— Due volumi . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3. 50

Contiene: *Sunto storico del Convento di San Marco di Firenze. — Commentari alla Vita di Antonello da Messina, o della Pittura a olio — alla Vita e alle Opere di Matteo Civitali, scultore e architetto lucchese — agli Scritti artistici di Leon Battista Alberti — alla Vita di Gentile da Fabriano. — Illustrazioni di alcuni dipinti della R. Accademia fiorentina. — Dei Puristi e degli Accademici e altri Scritti.*

MASSARANI (Tullo). *Studi di Letteratura e d' Arte.* — Un volume . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 4. —

MUSSINI (Luigi). *Scritti d' Arte.* — Un volume . . . . . . . . . . . . . . 2. 50

PASSAVANT (J.-D.). *Raffaello d' Urbino e il padre suo Giovanni Santi.* Opera tradotta, corredata di note e di una notizia biografica dell' Autore da Gaetano Guasti. Tre volumi . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 12. —

RANALLI (Ferdinando). *Storia delle Belle Arti in Italia.* — Terza edizione riveduta dall' Autore. — Tre volumi. . . . . . 12. —

In Appendice contiene: *Saggio storico morale, ec., in difesa della Storia delle Arti. — Dialogo sulla Pittura religiosa. — Discorso sopra Leonardo da Vinci nell' Accademia di Firenze. — Discorso per inaugurazione delle lezioni d' istoria nella medesima. — Discorso all' Accademia di Ravenna.*

RIDOLFI (Michele). *Scritti d' Arte e d' Antichità*, a cura di Enrico suo figlio. — Un volume . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 4. —

VILLARI (Pasquale). *Donatello e le sue opere.* — Un opuscolo in-8°. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1. —